المرأة واللغة ـ 2 ـ

عبد الله محمد الغَذّامي

ثقافة الوهم

«مقاربات حول المرأة والجسد واللغة»



بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

مقدمة

هذا هو الجزء الثاني من مشروع (المرأة واللغة) ولئن تركز الجزء الأول على علاقة المرأة باللغة كمنجز تعبيري بواسطة الحكي أو الكتابة، فإننا هنا نقف على الحكايات المأثورة التي تتعامل مع المؤنث وتجعل التأنيث مركز الحبكة، وفيها نبحث عما هو (ثقافة الوهم) وذلك حينما تجر الثقافة إلى تصورات تنغرس في الذهن وتتحول إلى معتقد أو صورة نمطية ثابتة وهو ما سميناه بالجبروت الرمزي. وعبر جبروت الرمز تتأسس ثقافة الوهم وتصنع أنساقها الخاصة لدى مستهلكي هذه الثقافة.

ولقد ظهر الكتاب على شكل مقالات نشرت أولاً في جريدة الحياة، وظهرت المقالة الأولى بتاريخ 27/ 11/ 1995 وامتد ذلك على فترتين كان آخر ما نشر منها في 21/ 4/ 1997 ويضمها الآن كتاب هو امتداد للكتاب الأول. وفي النية أعمال أخرى عن (تأنيث القصيدة) وعن (السرد الأنثوي)، أسأل الله أن يمدني بعون من عنده لإتمامهما.

عبد الله محمد الغذامي

1 ـ الميثاق الجسدي

ـ 1 ـ

في الوقت الذي تسعى فيه المرأة إلى تأسيس (ميثاق أنثوي) يحمي وجودها المؤنث من تسلط الثقافة الذكورية، فإن ميثاقاً جسدياً (آخر) يعيد رفع رأسه ليضع الجسد الأنثوي بين قوسين، أو بين إيقاعين، كأن نقول: (الروض العاطر في نزهة الخاطر). وهذا عنوان لكتاب مثلما أنه ميثاق وتوصيف لجغرافية الجسد الأنثوي: الروض العاطر. هذا الجسد/ الروض يفوح بعطره من أجل النزهة، نزهة الخاطر المذكر.

وحينما أذكر هذا العنوان (عنوان كتاب الشيخ النفزاوي عن النكاح) فإني أشير إلى ثقافة عريقة يمثلها هذا الكتاب ويصدر عنها. وهي ثقافة الرجل عن الجسد الأنثوي.

إنها ثقافة متأصلة ومتجذرة في الوجدان وفي العقل الذكوري. كما أنها ثقافة تعاود الآن الظهور وتجدد نفسها في الذاكرة وفي الحضور.

وقد نشطت في الآونة الأخيرة حركة إعادة نشر الكتب القديمة التي تتعرض للعلاقة الجنسية مع المرأة.

إن حركة إعادة نشر هذه الكتب ليست مجرد ذكاء تجاري من ناشر أو ناشرين أذكياء، بل الأمر أعمق من ذلك بكثير.

وأول ما تجدر ملاحظته أن حركة النشر هذه تجري من دور النشر العربية المهاجرة، في بريطانيا وألمانيا، والناس عادة تهاجر بحثاً عن الخلاص من قيودها، وتكون أفعال المهاجرين وأقوالهم (أدبياتهم) انعكاساً لحالة التحرر والتخلص. ولذا فإن صدور كتاب مثل كتاب (الروض العاطر) في طبعة أنيقة وتحقيق علمي، وفي احتفالية انبهارية يعني اعتزاز الناشر (والمحقق) بهذا الكتاب ليس بوصفه علامة على ثقافة ماضية ولكن لأنه (كتاب تثقيف تقني في الجنس... وهو كتاب أدبي طبي) حسب كلمات المحقق (ص 14) [illegible] الغلاف الأخير هذه

ولا يشرف.

جاءنا كتاب (ألف ليلة وليلة) غفلاً من اسم مدوِّنه أو مدوِّنيه لأن الذي دوَّنه كان يؤمن أنه كتاب في المتعة الساذجة فحسب، ولذا فإنه لا يشرف ولا يستر اسم مدوِّنيه فترفعوا عن ذلك واكتفوا بحسنة المتعة.

إن المتعة الخالصة لا تشرف ولا تستر. هذا ما توحي به حركة المؤلفين والمدوِّنين مع النشر والتوليف. وعلامة ذلك أن أي عمل يجمع الفائدة مع المتعة فإنه حينئذٍ يعين مؤلفه على إشهار اسمه. وهذا كتاب (كليلة ودمنة) وكتاب (المستطرف من كل فن مستظرف) و (طوق الحمامة) و (روضة المحبين ونزهة المشتاقين) حيث نجد أسماء المؤلفين، وبعضهم رجال فقه وأئمة مذاهب مثل ابن حزم، إمام الظاهرية، وابن قيم الجوزية، إمام الحنابلة.

وهذا معناه أن وجود (الفائدة) يعلي من شأن (المتعة) ويبرر ذكر اسم المؤلف ولا يقدح في سمعته أو حياته.

ومن هنا فإن ظهور كتاب مثل كتاب (الروض العاطر) وما يماثله من كتب مصحوباً بهذه الأسماء للمحققين والناشرين تعني إيمان هؤلاء بفائدة هذا الكتاب (وهذه الكتب) وبجديتها ومصداقيتها إلى درجة أنها وصفت بكونها كتابا في التثقيف الجنسي مفيداً للقراء العرب، ويحسن أن ننتبه إلى كلمة القراء بصيغة التذكير. ولا أدري عما إذا كان الناشر قد فكر بالكلمة وعما إذا كانت شاملة للقارئات أيضاً.

وهذا يعني أن علينا استبعاد فكرة النشر البريء أو النشر العلمي الخالص أو النشر التجاري الاستثماري. فعملية النشر هذه ليست عملية بريئة أو ساذجة أو محايدة. إنها تصدر عن قناعة ثقافية

وعلمية مما يعني أن المحقق والناشر مقتنعان من مادة الكتاب، من حيث إنها مادة علمية صحيحة ومادة ثقافية جادة تحمل مصداقيتها وجديتها.

والكتاب في هذه الحالة ليس عملاً فنتازياً خيالياً إمتاعياً (سردياً. . .؟) ولا يدخل في باب (يقولون ما لا يفعلون) وفي باب المجاز أو الوهم.

إنه يمثل قناعة المؤلف القديم، ويكشف عن تجدد هذه القناعة لدى الناشر والمحقق الحديثين. ولهذا يختم المحقق مقدمته بكلمة قديمة متجذرة تقول: لا يهزأ به ـ أي الكتاب ـ إلا كل جاهل أحمق قليل الدراية (ص 17).

وهذه صفات لا تشير إلى تحقير الرأي المخالف فحسب، ولكنها أيضاً تكشف عن الثقة التامة بالنفس وبثقافة الكتاب وعلميته، فهو كتاب موضوع للعالم وليس للجاهل وللذكي وليس للأحمق ولعظيم الدراية وليس لقليلها.

كتاب علم وذكاء ودراية لرجال علم وذكاء ودراية.

هذه الوثوقية الصارمة بالنفس وبالثقافة تأتي إلينا متوسلة بالوهمي والخيالي والسردي لكي تتسرب إلى عقولنا ووجداناتنا دون أن نشعر أو نتساءل.

ـ 2 ـ

تتضافر الجهود ـ إذن ـ لتقديم ثقافة الروض العاطر بوصفها ثقافة العلم والذكاء والدراية. وكل مخالف لها فهو جاهل/ أحمق/ قليل الدراية.

وهذه على وجه التحديد هي صفات الثقافة الآحادية التي تحتقر

ما عداها وتثق بذاتها ثقة مطلقة، وتستغل المزاج الجماهيري من أجل الاستحواذ على عقلية الناس وعلى أذهانهم. وهذا ما هو جار حقيقة، حيث تطغى (صورة المرأة) كما تصنفها هذه الكتب، وحيث يؤمن عامة الناس بهذه الصورة ويركنون إلى صدقها. وينفصلون بذلك عن تجاربهم الخاصة وعن ملاحظاتهم الذاتية وذلك لكيلا يكونوا من الجهلة والحمقى وقليلي الدراية.

إن كتاباً مثل هذا يسلب من القارىء درايته ليحل محلها دراية أرقى هي دراية العالم الذكي (مؤلف الكتاب ومحققه وناشره والسيد الوزير قائل الكلمة والقارىء الأول لهذا الكتاب).

تحدث عملية الاستلاب الذهني هذه مستعينة بالموروث الشعبي المتمثل بحكايات (سواليف) الرجال في مجالسهم الخاصة، حيث تتواتر الحكايات والسوالف عن النساء وطبائعهن وصفاتهن وألغاز الجسد المؤنث وما لهذا الجسد من فانتازية خاصة لدى الرجال أهل الخبرة وأهل السواليف، ولا تختلف صورة المرأة في هذه الحكايات عنها في الروض العاطر وأمثاله.

وهذا يحقق سوقاً خاصة لمثل هذه الثقافة يجري تداول جسد المرأة فيها وتسويق الصورة وتوارثها فيما بين الأجيال التي تظل تنتج النمطية الصورية وتشيعها إشاعة تغلق المجال على أية أسئلة نقدية أو موازنات واقعية أو قياسات علمية نفسية وتطبيقية.

في هذه السوق ـ وكأنما هي سوق سوداء ـ يجري استقبال هذه الثقافة واستهلاكها، وقد يتبدى الأمر على أنه مجرد استمتاع واستطلاع، ولكن المسألة تتجاوز ذلك لتتحول متعة القراءة وفانتازيا الحكي إلى قناعة ثقافية تترسخ في الذات المفكرة وتتحدد بموجبها صورة المرأة في ذهن الرجل.

ـ 3 ـ

لقد تنزّه خاطر النفزاوي في جسد المرأة نزهات حرة وأباح لنفسه التصرف في صورة الأنوثة وفي جسديتها. كيف لا وهو قاضي الأنكحة..! وكأن منصبه هذا قد فتح عليه باب علم لا يعلمه سواه وأعطاه مفتاح الجسد وأسراره، وما علينا نحن معشر القراء إلا القبول والرضا بما يقوله خبير الأنكحة كيلا نكون من الجهلة والحمقى.

ولكنني سوف أجرّب الوقوف في صف الجهلة والحمقى وسأخالف النفزاوي وجمال جمعة (محقق الكتاب) والسيد الوزير والسيد الناشر وسأمنح خاطري نزهة حرة في روض النفزاوي وسوف أتجرأ على تشريح روضه هذا مثلما فعل هو مع جسد الأنوثة. وهذا هو موضوع ما سيأتي من مقاربات.

وهدفها عموماً القراءة في ثقافة الوهم بدءاً من كتب الثقافة الجنسية واستمراراً مع أمثلة الوهم الثقافي في تجلياته الأخرى في الأدبيات السائدة.

2 ـ المرأة بين قوسين

«أيتها الحكيمة، أين تجدن العقل معشر النسوان...؟
قالت: بين......

النفزاوي

ـ 1 ـ

لا شك أن قراءة كتاب (الروض العاطر) للشيخ النفزاوي تثير المتعة وتحقق نزهة وقتية للخاطر، حسبما ينص الجزء الثاني من عنوان الكتاب. .

غير أن هذه المتعة تنطوي وتتأسس على مخزون ذهني يحتقر المرأة ويستهين بالجسد المؤنث.

ولكي يتضح المراد سوف نقف هنا على حكايتين مهمتين وردتا في مطاوي النص، وهما ليستا مجرد حديث تسلية وإمتاع ولكنهما يكشفان عن الأساس الذهني لصورة المرأة عند مؤلف الكتاب. ومنهما سنكشف عن قيمة المرأة لدى النفزاوي وعن تصوراته لها وللجسد الأنثوي.

ـ 2 ـ

تقول الحكاية الأولى حسب كلمات النفزاوي ما يلي: (ص 137)

حكي أن امرأة يقال لها المعبرة، وكانت أحكم أهل زمانها وأعرفهم بالأمور، قيل لها:

ـ أيتها الحكيمة، أين تجدن العقل معشر النساء..؟

قالت:

ـ بين الأفخاذ.

* * *

هذه قصة يضعها النفزاوي في مطلع الباب الثاني عشر. وهو باب يحمل العنوان التالي: (سؤالات ومنافع للرجال والنساء). وهذا يعني أننا نقرأ باباً من العلم النافع، وكل ما يرد هنا إنما هو عملية تثقيف وتعليم للرجال والنساء معاً.

ولهذا فإن المؤلف يحشد طاقته كلها لشحن القصة بالبراهين والإثباتات التي تجعل الحكاية بمنزلة الحقيقة العلمية المؤكدة.

فهو ـ أولاً ـ يتكلم راوياً وناقلاً، أي أنه لا يتكلم من رأسه أو من ابتكارات خاطره. وهو ـ ثانياً ـ ينقل الحديث عن امرأة. ومن كالمرأة معرفة بأسرار النساء..! ثم إنه ينقل عن امرأة هي (أحكم أهل زمانها وأعرفهم بالأمور) وهذا لا يعني أنها أحكم النساء وأعرفهن، ولكنها أعم من ذلك وأشمل فهي حكيمة على الجنسين معاً وعارفة بهما معرفة تفوق معارف أهل زمانها كلهم. ولذا فإن من يخاطبها لا بد أن يفتح خطابه معها بأن يقول: أيتها الحكيمة، ثم يسأل هذه الحكيمة العارفة عما أعجزه من أمر. ويبدو أن النفزاوي وأهل زمانه كانوا مشغولين بالبحث عن العقل المؤنث (عن عقول

معاشر النسوان). ولذا لجؤوا إلى حكيمة زمانهم وعارفة أمور العالمين لكي تخبر النفزاوي وقومه بأن ما يبحثون عنه من عقل نسوي إنما هو في الموقع الذي يعرفونه كلهم وخصصوا له كتابهم، إنه بين الأفخاذ.

وهنا يطمئن النفزاوي إلى جغرافيته الجسدية، ويضرب أطنابه في موضع العقل المؤنث، في ذلك المكان المحبب إليه (بين الأفخاذ).

أليس هذا ما تقوله الحكيمة العارفة..؟ أحكم أهل زمانها وأعرفهم بالأمور.

ما تقوله الحكيمة سوف يكون هو القانون العلمي الذي يجيب على (سؤالات الرجال والنساء) ويكون حينئذ منفعة للجميع.

يتوسل النفزاوي بصفات الحكمة والمعرفة وبآلية الرواية وعن المرأة تحديداً وذلك محاولة ذكية منه لإسباغ الموضوعية على حكايته وتغليفها برداء المصداقية والعلمية المعتمدة على التجربة النسوية تحديداً حيث جاء الجواب من امرأة حكيمة عارفة.

وبما أن هذه السيدة حكيمة فهذا يعني أنها عاقلة، تملك عقلاً وتعرف أين يقع هذا العقل، وبسبب معرفتها هذه فإنها أخبرت النفزاوي وأجابته بالجواب الحكيم.

ولذا سماها المؤلف (المعبرة) وكلامها ـ إذن ـ عبرة وتعبير، هو كشف وإفصاح من هذه المعبرة، وهو حكمة ومنفعة وعبرة.

* * *

إن النفزاوي ـ هنا ـ يمارس إرهاباً فكرياً ولغوياً مركزاً، ضدنا نحن قراء كتابه. وذلك لكي يحملنا على قبول دعواه. هذه الدعوى المتلبسة بلبوس الحكمة والمعرفة، والمتجسدة بعبارات السيدة

الحكيمة الأستاذة (المعبرة)، مما يعني أن عدم قبول هذا الجواب هو ضرب من اللاحكمة واللامعرفة، ومن يهزأ بهذه الحكمة سيكون جاهلاً أحمق ـ حسب كلمات الوزير (ص 17).

ـ 3 ـ

هذه حكاية من حكايات الكتاب الرئيسة و (المعبرة)، وهي حكاية تنشر ذيولها في الكتاب كله، ففي قصة أخرى تتكرر المقولة حيث نقرأ عن رجل اسمه العباس يقع في مشكلة مع زوجته ويتدخل السيد مؤلف الكتاب فيرسل العباس هذا إلى (بعض الحكماء) فيقول له هذا البعض الحكيم: ألم تعلم أن النساء دينهن فروجهن ـ ص 71).

وهذا مرة أخرى كلام حكيم. وكل كلام يأتي به السيد النفزاوي هو بالضرورة حديث أهل الحكمة والمعرفة الذي لا يهزأ به إلا جاهل أحمق قليل الدراية. وهو طبعاً ليس من اختراع المؤلف ولا من أوهامه، وإنما هو أجوبة أهل الحكمة وأهل المعرفة.

لهذا تظهر المرأة عند النفزاوي في صورة الجسد الخاوي من العقل، وحينما حاولت (حمدونة) أن تضحك على (بهلول) انقلب عليها ضحكها خسارة لأنها امرأة. ومهما كانت المرأة عاقلة وجليلة المقام وكانت أخت الخليفة المأمون وزوجة الوزير الأول واسمها حمدونة فإنها سوف تدخل في كتاب النفزاوي في مواجهة مع رجل مجنون معتوه اسمه بهلول، وسوف ينتصر البهلول بكل هباله على حمدونة بكل عقلها ووجاهتها. وينتصر الرجل المجنون على المرأة العاقلة (ص 42) لأن عقل المرأة ليس في رأسها ولكنه في موقع آخر يسهل على البهلول المجنون أن يلامسه ويعبث به فينتصر أخيراً لأن اللقاء والمواجهة لم يكن بين رأس ورأس ولكنه كان بين أعضاء

ذكورية وأنثوية يتغلب فيها العضو على الذهن.

ومن هنا فإن أي مجنون مذكر سوف يكون أدهى وأنجح من أي امرأة حتى وإن كانت أخت الخليفة وزوجة الوزير وسيدة مجتمعها وأميرة عصرها. كل ذلك يطير أمام هبال البهلول، فما بالك بالمقارنة لو كانت بين رجل عاقل وجيه وعقل امرأة من موقعه الذي حدده السيد المؤلف.

ـ 4 ـ

ربما يتبدى أن النفزاوي يجرد الجسد المؤنث من العقل، وبذلك يجعل هذا الجسد كائناً بريئاً ساذجاً باذلاً لنفسه وخاضعاً للمراد منه. هذا ليس سوى ظاهر الأمر. أما الحقيقة الكامنة وراء قصص النفزاوي فهي تشير إلى شيطانية الجسد المؤنث. ومنذ أن هاجر العقل من موطنه الأصلي إلى موقعه الجديد الذي ابتكرته قصص النفزاوي، فإن هذا العقل المؤنث صار يدور ـ فحسب ـ في حدود موقعه الجديد. ولهذا فإن كتاب النفزاوي ينبني على ملاحقة هذا العقل المؤنث وإبراز مكائده وخططه وحيله في ممارسة الهوس الجسدي وملاحقة المهابيل من الرجال. وكل رجال النفزاوي من المهابيل الذين بلغوا غاياتهم من النساء، وفتنوا كل نساء التاريخ ولم يسلم منهم أحد. ولا نجد عند النفزاوي أية قصة عن امرأة مع رجل عاقل، كما لا نجد شيئاً من قصص العفاف والحكمة عند النساء. والمرأة الحكيمة الوحيدة في الكتاب هي السيدة (المعبرة) التي جاءت لتشهد شهادة علمية موثقة تبلغنا فيها عن موقع العقل لدى النساء، فاتفقت بذلك مع الحكيم الذكر الذي أبلغ العباس عن موقع الدين لدى النساء.

هنا ـ إذن ـ يظهر الجسد المؤنث لدى النفزاوي بوصفه جسداً

خلواً من العقل والبصيرة وبكونه كائناً محكوماً بالشهوة وخاضعاً لشروط الشبق ومتجرداً تجرداً تاماً من أي قيمة أخرى. لا قيم الدين ولا قيم العائلة ولا قيم العقل.

3 ــ قانون الجسد

«قلت: وهذا حال النساء لا يشبع فيهن إلا مسخرة أو وصيف أو خديم أو محقور أو متروك».

النفزاوي

ـ 1 ـ

والمرتكز الثاني في كتاب النفزاوي يدور حول هوس المؤلف بفكرة (الحجم الكبير) فهو مفتون بالذكورة الكبيرة وتتمثل عنده بضخامة العضلة (عضو الذكورة) ويركز على هذه الفكرة في كتابه كله، حتى ليكاد الكتاب يكون احتفالاً بالذكر الكبير ودعوة جادة إلى ذلك. ولهذا فإنه يعرض أنواعاً من الأدوية لتكبير العضو وتضخيمه.

ويبني النفزاوي فكرته هذه على إيمان قاطع في أن المرأة تريد العضو الكبير وتتطلبه. ومن الممكن أن تنقلب حال المرأة من الصدود والعزوف إلى الهيام والاستسلام بمجرد أن تكتشف ضخامة عضو رجلها. يسوق المؤلف قصصاً وحكايات متعددة لرجال ساقطي الشأن وخاملي الحظ مع النساء، ولكن حالهم تغيرت بمجرد أن أثبتوا مؤهلاتهم الذكورية بواسطة (العضو الكبير). ومن ذلك حكاية بهلول مع حمدونة (ص 36) وحكاية الجعيدي (ص 111)

والرجلان معاً، بهلول والجعيدي، من المهابيل والسقط والمعتوهين. ولم يكبر شأنهما إلا بكبر حجم عضويهما.

ويحكي النفزاوي عن رجل اسمه (العباس) (كان صغير الذكر رقيقاً جداً وكانت له امرأة جسيمة خصيبة اللحم، فكان لا يعجبها في الجماع، فجعلت تشكو منه لجميع أصحابه مدة من الزمن. وكانت ذات مال غزير، وكان هو صاحب فقر. فكان يراودها أن تعطيه شيئاً ما فتأبى، فذهب لبعض الحكماء ورفع له أمره، فقال له: لو كان أيرك كبيراً لكنت أنت الحاكم على المال، ألم تعلم أن النساء دينهن فروجهن..؟ ولكن أنا أدبر لك في دواية. ثم استعمل له الدواء الذي نذكره (هذا كلام النفزاوي) فعظم أيره واستمد، فلما رأته على تلك الحالة تعجبت وأعطته جميع مالها وأملكته نفسها وأثاثها ـ ص 71).

* * *

ومن المهم أن نقف على السياق الذي وردت فيه هذه القصة، حيث تتصدر الباب الثالث الذي يبحث في (المكروه في الرجال) وأول المكروهات وأخطرها وجامعها في رأي النفزاوي هو العضو الصغير. وهذا خطر جسدي يهدد الرجال ويلغي رجولتهم، ولذا يتصدى السيد المؤلف لهذه المهمة الحضارية الجليلة ويسعى إلى تكبير أعضاء الرجولة. والرجولة عنده ليست سوى العضو الكبير. ويطلق النفزاوي حكمته أو قانونه الذكوري قائلاً (إعلم أن الأير الكبير فيه فائدة كبيرة ـ ص 71). والدليل على ذلك لن يعجز السيد النفزاوي الذي يورد حكاية العباس برهاناً على قانونه الجسدي.

وبعد أن يورد النفزاوي قصة العباس هذه يختم الفصل الثالث (في المكروه من الرجال). أي أن الفصل كتب من أجل القصة فهي

عماد القول وأساس النظرية، بل إنها أساس فكرة الكتاب كله، إضافة إلى مفهوم النفزاوي عن موقع العقل المؤنث (بين الأفخاذ).

وهذا هو الفضاء الدلالي للمرأة عند السيد النفزاوي، عقل بين الأفخاذ من جهة وعضو ذكوري كبير من جهة أخرى. وفيما بين هذين الفضاءين يتمدد الجسد المؤنث في خضوع كامل لمشرحة النفزاوي لتكون الأنثى بذلك روضاً عاطراً يتنزه فيه المؤلف، ويتحكم به.

ـ 2 ـ

من الواضح ـ إذن ـ أن كتاب (الروض العاطر) في ارتكازه التام على هذين التصورين يجرد الجسد من كل قيمه المعنوية والإنسانية. وهو هنا لا يحتقر الجسد المؤنث ـ فحسب ـ ولكنه أيضاً يهين الجسد المذكر. فالأبطال الذكور الذين ترددت أسماؤهم وصفاتهم في الكتاب هم من المهابيل (بهلول والجعيدي). ولم تنشأ العلاقة بين الرجال والنساء في هذا الكتاب إلا بعد إلغاء العقل عن الطرفين. ثم بعد إظهار ضخامة العضو، وإذا تحقق ذلك تحققت معه السعادة وتفتحت كل الأبواب وتغير الفقر والذل إلى نعيم وجاه كما حصل للعباس.

* * *

وكما يقوم المؤلف بإلغاء عقل الأنثى وتسريح عقل الرجال ـ أبطال الكتاب ـ فإنه أيضاً يتعمد إلغاء عقل القارىء. فالذي يقرأ كتاب الروض العاطر يجد نفسه أمام نماذج بشرية من مهابيل الرجال. وهذه هي الأمثلة التي تحتذى ويقتدى بها. ولكي يكون القراء رجالاً فاعلين جنسياً ومثيرين لرغبات النساء فليس لهم بد من الهبال. والقاعدة النفزاوية تقرر لقارئي الكتاب مقولة ينسبها المؤلف

إلى نفسه حيث نقرأ في صفحة 117 ما يلي:

(قلت: وهذا حال النساء لا يشبع فيهن إلا مسخرة أو وصيف أو خديم أو محقور أو متروك).

وهذه مقولة تحصر قارىء الكتاب في حدود هذه الصفات أو إحداها.

والكتاب في أصله برنامج عمل لطالبي الحب، وهذا ما تؤكده خطبة الكتاب حيث يتوجه الوزير مخاطباً المؤلف قائلاً له: (إن جميع ما قلته حق ولا مروغ لأحد عما قلت...... وهو ما يحتاج إلى معرفته، ولا يجهله ويهزأ به إلا جاهل أحمق قليل الدراية - ص 25).

هذه كلمات تفرض على القارىء الاستسلام التام والخضوع الكامل والقبول المطلق لكل ما يقوله النفزاوي لأن كلام النفزاوي حق لا يرده سوى جاهل أحمق. وهناك تأتي القاعدة الذهبية النفزاوية وهي أنك أيها القارىء لكي تسلم من الجهالة والحماقة لا بد أن تكون معتوهاً ومهبولاً مثل الجعيدي وبهلول فتحبك النساء ويضعنك مع عقولهن حيث تكون تلك العقول (بين الأفخاذ).

ولكي تكون عالماً (لا جاهلاً) وحصيفاً (لا أحمق) كن مسخرة أو محقوراً... إلى آخر جدول الصفات النفزاوية، فإن لم تكن مسخرة فأنت أحمق.

كل هذه صفات يحاصرك بها المؤلف الحكيم وليس لك من خيار آخر.

❊ ❊ ❊

ومع إلغاء عقل القارىء يبادر المؤلف إلى مصادرة الذاكرة البشرية. فهو يلغي كل خبرة إنسانية ذاتية في العلاقة بين الذكر

والأنثى. ولا يدع لقارئه مجالاً لاستدعاء خبرته الخاصة أو تجربته الذاتية، ولا حتى تلك التي للمؤلف نفسه. وحينما يلغي ذاكرتك يحشو رأسك بقصص عن بهلول والجعيدي ومهابيل التاريخ، وأنت مطالب بنسيان معارفك وتجاربك وتصديق حكايات المهابيل ويكون نموذجك الذهني واحداً من هؤلاء، وهدفك الأسمى هو تكبير عضوك وتصغير عقلك لكيلا تكون جاهلاً قليل الدراية. وليست الدراية إلاّ ما يرويه لك السيد النفزاوي عن مهابيل التاريخ.

ـ 3 ـ

لن يجد المرء مشكلة في أن يقول إن كتاب النفزاوي كتاب موجه للقارىء المذكر السفيه الأبله. ولن يقول أحد إن هذا الكتاب كتاب تثقيف تقني في الجنس، وإنه مفيد لقراء العربية، إلا إذا كان هذا الإنسان قد ألغى عقله فعلاً وانساق وراء شعبذة النفزاوي، وتجاهل كل خبرة ذاتية إنسانية له مع الجنس المؤنث. وإلا فكيف يقبل أن عقول النساء بين أفخاذهن، وأن الأير الكبير فيه فائدة عظيمة ـ وهاتان المقولتان هما ركيزتا الكتاب و (صوتيمه) الرئيس. ويأتي بجانبهما بعض الشعبذات عن علاجات وأدوية لتكبير العضو الصغير.

فهل نقبل أن يأتينا المحقق والناشر لكي يحتفلا بهذه السفاهة ويظهرا وكأنهما يجاريان سيدهما المؤلف بتكريس الجهالة في ثقافة الأمة وبتقديم الجسد المؤنث وتصويره بهذه الصورة الدنيئة. . . !

وما دام المحقق يصف الكتاب بأنه وثيقة في التثقيف الجنسي، فهل يا تراه قد جرب الأدوية التي وصفها المؤلف في الباب الثامن عشر. أو هل تراه صدق بقصص المهابيل والسفهاء أو قبل بالأشعار الهزيلة الرديئة المنسوبة ـ كذباً ـ إلى أبي نواس. وهزال هذه الأشعار

ليس في دلالاتها ومجازاتها فحسب، ولكنه أيضاً هزال في أوزانها وتراكيبها.

* * *

إن الكتاب علامة على ثقافة الجهل والحماقة والرداءة الفكرية والإنشائية. والسعي إلى تكريسه والاحتفال به ليس سوى تبشير بالجهل واحتفال بالجهالة.

4 ـ المحبة سكون بلا اضطراب واضطراب بلا سكون

«والمحبة حقيقتها أن تهب كلك لمن أحببته، فلا يبقى لك منك شيء».

ابن القيم

ـ 1 ـ

إن أقرب كتاب يخطر بذهنك وأنت تقرأ كتاب النفزاوي هو كتاب ابن قيم الجوزية، فبين العملين تشابه قوي في العناوين و (الروض العاطر في نزهة الخاطر) يقابله (روضة المحبين ونزهة المشتاقين) مع أن التشابه في العنوانين يقابله تباين في المستوى الفكري والإنشائي بين العملين. كلاهما يقوم على فضاء جغرافي هو الروضة، وفضاء بصري هو (النزهة). غير أن النفزاوي يحصر دلالات الروض والنزهة حصراً تعسفياً حيث يقيد الدلالة بالجسدية البحتة.

وتبدأ عملية الحصر الجسدي البحت عند النفزاوي من مطلع خطبة الكتاب، حيث نقرأ قوله: (الحمد لله الذي جعل اللذة الكبرى للرجال في فروج النساء، وجعلها للنساء في إيور الرجال ـ ص 23).

إنه لا يجعل متعة الرجال بالنساء والعكس، ولكنه يحصر اللذة والنعمة تحديداً في أعضاء الجنسين التناسلية، حتى إنه ليضع العقل والدين في ذلك الموضع تحديداً ـ كما مر بنا في المقالات السابقة ـ فالفرج هو مكان النعمة واللذة والعقل والدين، حسب مقولة النفزاوي، مما يقطع بجسدية العلاقة الإنسانية ببعدها الشبقي البحت.

هذه خطبة الكتاب وهذا (صوتيمه) ومرتكزه الدلالي والذهني الرئيسين.

وحينما نقارن ذلك مع ابن القيم ندرك الفارق الكبير حيث نقرأ قوله:

(الحمد لله الذي جعل المحبة إلى الظفر بالمحبوب سبيلاً، ونصب طاعته والخضوع له على صدق المحبة دليلاً، وحرك بها النفوس إلى أنواع الكمالات إيثاراً لطلبها وتحصيلاً، وأودعها العالم العلوي والسفلي لإخراج كماله من القوة إلى الفعل إيجاداً وإمداداً وقبولاً، وأثار بها الهمم السامية والعزمات العالية إلى أشرف غاياتها تخصيصاً لها وتأهيلاً ـ ص 17).

من هذا الاقتباس الذي هو مطلع خطبة كتاب ابن القيم نشاهد الفارق الجليل فيما بين النفزاوي الذي يقلص الجسد البشري ـ والأنثوي خاصة ـ ليحصره في العضلة الجنسية فيحيل المرأة إلى كائن فرجي عديم العقل وليس له من قيمة معنوية أو حسية سوى ذلك الموقع الصغير الذي صار غاية اللذة الرجولية. وليس الرجل سوى أير كبير، وفيما عدا ذلك فلا عقل ولا لذة ولا نعمة.

وفي مقابل ذلك نجد ابن القيم يترقى بالجسد البشري حينما يضعه في (المحبة) حيث تتحرك النفوس إلى (أنواع الكمالات)

وتستثار فيها (الهمم السامية) و (العزمات العالية) إلى (أشرف الغايات).

يترقى الجسد ويترفع عندما يحب ويتسامى بوصفه قيمة دلالية تتجاوب مع التحفيز والتحريك والاستثارة، وفاعل ذلك كله هو (الحب) الذي يدفع ويرفع.

هنا ارتفاع وترقية، وهناك تقليص وتدوين (من الدونية).

هذا يحمد الله على نعمة الارتقاء، وذاك يجعل الحمد تدنيا ويجعل النعمة واللذة سقوطاً.

هذا فارق يتكشف لنا من الكلمات الأولى في الكتابين. وسنرى ما هو أكثر من ذلك.

ـ 2 ـ

ينص عنوان ابن القيم على كلمتي (المحبين) و (المشتاقين) وللمحبين الروضة وللمشتاقين النزهة. وهو في الكلمتين لا يفصل النساء عن الرجال فالكتاب للجنسين معاً وعلى درجة واحدة في المخاطبة وفي التصور. في حين أن كتاب النفزاوي يقوم على خطاب ذكوري بحت وليس للمرأة فيه من موقع سوى أنها (كائن فرجي). كما أنه يعتمد على حسية التصور وجسدية العلاقة.

وهذا ما سعى ابن القيم إلى الترفع عنه حيث يفرق بين نوعين من التسلط: هما سلطان الجمال والمحبة، وسلطان الملوك فيقول: (ص 51)

(إن الجمال سلطان على القلوب، وإذا بدا راع القلوب بسلطانه، كما يروعها الملك ونحوه ممن له سلطان على الأبدان، فإذا كان السلطان الذي على الأبدان يروع إذا بدا، فكيف بالسلطان

الذي هو أعظم منه..؟....... فإن الجمال يأسر القلب فيحس القلب بأنه أسير... فيرتاع كما يرتاع الرجل إذا أحس بمن يأسره، ولهذا إذا أمن الناظر من ذلك لم تحصل له هذه الروعة. قال الشاعر:

علامة من كان الهوى بفؤاده
إذا ما رأى محبوبه يتغير)

وإذا تذكرنا حكاية العباس مع زوجته أو بهلول مع حمدونة، وتذكرنا مقولة النفزاوي من أن عقول النساء بين أفخاذهن وأن غاية النعمة واللذة في الفروج، وعارضنا ذلك بهذا رأينا كيف يترقى الجسد البشري ليرتفع إلى موضع (القلب) بدلاً من (الفرج)، حيث يشير ابن القيم إلى ما سماه قانون (التغير) وهو الحالة التي تصيب الحبيب إذا رأى محبوبه فيصفرُ ويرتعد (ص 51). ويشرح ابن القيم الأسباب النفسية لهذا التغير الجسدي بهذا القول الذي يغوص في دقائق التفاعلات الإنسانية بين جسد وجسد، ويترقى فيها أثر هذه التفاعلات إلى ما هو أعظم في سلطانه من أي سلطة أخرى مهما كانت قدراتها على الجسد البشري. فالحب أقوى من الحكومة والبوليس والمال، وأجل من (أيور) النفزاوي.

ومن هنا فإن علاقة الجسد مع الجسد ليست علاقة تفريغ وإشباع شهوة ولكنها حالة (إفضاء) وجماع بمعنى توحيد الجسدين وتمازجهما وتفاعلهما تفاعلاً يقوم على التشاكل والتماثل والتطابق (فإذا تشاكلت النفوس وتمازجت الأرواح وتفاعلت، تفاعلت عنها الأبدان، وطلبت نظير الامتزاج والجوار الذي بين الأرواح، فإن البدن آلة الروح ومركبه، وبهذا ركب الله سبحانه شهوة الجماع بين الذكر والأنثى طلباً للامتزاج والاختلاط بين البدنين، كما هو بين الروحين. ولهذا يسمى جماعاً وخلاطاً وإفضاء، لأن كل واحد

منهما يفضي إلى صاحبه فيزول الفضاء بينهما ـ ص 95).

يدقق ابن القيم في دلالات الكلمات المستعملة في وصف العلاقة الخاصة بين الجسدين وقوامها (الإفضاء) وهو إزالة الفضاء بينهما. وهذا الإفضاء لا يقوم إلا بوصفه تشاكلاً وتفاعلاً وتمازجاً، فهو يقوم على التساوي بين الجسدين المذكر والمؤنث، وبين الروحين المؤنثة والمذكرة. والقيمة الجسدية تعادل وتساوي القيمة المعنوية. واللذة ليست بين الأيور والفروج (النفزاوية) ولكنها بين الأرواح والأبدان في حالة ارتقاء وتجانس وإفضاء يزيل الفروق والمسافات ويوحد الجنسين في مصطلح لغوي واحد مشترك هو (الإفضاء) الذي يكون الجماع والخلاط وسيلة إليه، وليس النكاح غاية في ذاته تنتهي به أسباب الإفضاء ولكنه فعل تمازجي تزداد معه حالة التآلف والتعلق ما بين جسد وجسد، والفراغ منه لا يعني فراغ العلاقة وقيام الفضاء بين الجسدين ولكنه كما يقرر ابن القيم يزيد من الرغبة في تواصل الجسدين، واستمرار هذا الاتصال مما يجعل التلاقي يفضي إلى تعميق الرغبة وإشعالها (ومعلوم أن محبة من ذاق الشيء الملائم وعدم صبره عنه أقوى من محبة من لم يذقه... والمودة التي بين الزوجين والمحبة بعد الجماع أعظم من التي كانت قبله. والسبب الطبيعي أن شهوة القلب ممتزجة بلذة العين، فإذا رأت العين اشتهى القلب، فإذا باشر الجسمُ الجسمَ اجتمع شهوة القلب ولذة العين ولذة المباشرة، فإذا فارق هذه الحال كان نزاع نفسه إليها أشد وشوقه إليها أعظم ـ ص 95).

هذا كلام يدخل في صميم نظرة ابن القيم للعلاقة الجسدية بين الجنسين، وهي علاقة تنتج أولاً عن التشاكل والتمازج وتتنشأ عبر لغة متبادلة بين طرفين متساويين تبدأ من العين بوصفها أداة إرسال واستقبال مما يؤدي إلى استجابة القلب بأن يفهم لغة العين وإشاراتها

ويحدث الاشتهاء. وهو اشتهاء لا ينتهي بالإفراغ والإشباع ولكن الاشتهاء نفسه يصبح لغة للتواصل والترابط ويكون حافزاً لتعزيز رغبة الجسد بالجسد الآخر وتنامي هذا الإحساس وتزايده مع كل حالة اتصال متجددة.

وهذا ما يجعل المحبة والتواصل بين الجنسين نوعاً من السكون المضطرب أو أنه كما يقول ابن القيم في تعريفه للمحبة: هي سكون بلا اضطراب واضطراب بلا سكون (ص 37). ولقاء الجسد بالجسد ليس شهوة متحركة تنتهي إلى سكون. لأن كل سكون في المحبة هو اضطراب، مثلما أن كل اضطراب في الحب هو سكون متحول ودائب التحول نحو اضطراب ساكن وسكون مضطرب. هذه ماهية الحب. أما حقيقته فهي (أن تهب كلك لمن أحببته، فلا يبقى لك منك شيء - ص 36). وإذا أحب الذكر الأنثى فحقيقة هذه المحبة تكون بأن تهب الذكورة نفسها للأنوثة حتى لا يبقى منها شيء يضاد هذه المحبة. وكذا الحال من الأنثى للذكر حيث يدخلان معاً في سكون بلا اضطراب واضطراب بلا سكون، أي في السكون المضطرب. فهي سكن له وهو سكن لها، يقطنها وتقطنه يتحرك بها وتتحرك به ويسكن بها وتسكن به.

وبهذا لا يتعالى جسد على جسد ولا سكون على اضطراب، ولا عين على قلب ولا عضلة على عضلة، فالجميع في تفاعل يهب هذا نفسه لهذا وهذا الجسد هو لذاك. وفي المحبة يرتقي الجنس وتتسامى الصفات.

5 ـ الحب البدوي

ـ 1 ـ

لماذا تتعدد أسماء الشيء الواحد. . ؟

الحب واحد وأسماؤه عند العرب ستون اسماً ـ هذا ما رصده ابن قيم الجوزية إحصاء وسرداً ثم متابعة وتحليلاً ـ.

وإن كان ابن القيم لم يطرح السؤال فإنه قد طرح الإجابة، وأشار إلى مبدأ مهم في علاقة المجتمع مع اللغة. وهنا حالة من حالات التعلق الاجتماعي العمومي مع (مدلول) محدد. وبما أن هذا المدلول يحتل في نفوس منتجي اللغة موقعاً فسيحاً هو بمثابة الفضاء الدلالي المكثف، فإن هذا المدلول يلتقط الدوال وتتساقط عليه الكلمات متنوعة متعددة ومتواترة إلى حد احتاج الأمر فيه إلى تأليف كتاب في هذه الدوال.

وفي ذلك يقول ابن القيم في أسماء المحبة وتعدد هذه الأسماء:

(لما كان الفهم لهذا المسمى أشد، وهو بقلوبهم أعلق، كانت أسماؤه لديهم أكثر. وهذا عادتهم في كل ما اشتد الفهم له، أو كثر خطوره على قلوبهم، تعظيماً له، أو اهتماماً به، أو محبة له. . .

وقد اجتمعت هذه المعاني الثلاثة في الحب، فوضعوا له قريباً من ستين اسماً ـ ص 31).

اجتمعت المعاني الثلاثة في الحب، وهي معاني التعظيم ومعاني الاهتمام ومعاني المحبة.

محبة الحب وتعظيمه والاهتمام به.

أن تحب الحب فهذا يعني تسامي هذا المدلول وتعاظمه إلى درجة تجعل اللغة ذاتها تنساق وراءه وتتكاثف فيه وحوله ومن أجله.

إنها لحظة تكثيف لغوي وتركيز منطقي (منطقي بالبعد الصوتي لكلمة منطق وبالبعد الفلسفي لمصطلح المنطق)، وتجتمع حول الكلمة كل الكلمات.

والحب في أصلها كلمة دالة ولكنها تحولت لتكون مدلولاً يستقطب الدوالّ الأخرى. كانت اسماً فصارت مسمًّى يجذب الأسماء.

كانت واحدة فصارت ستين.

اشتد فهمهم لها وقويت في قلوبهم فأحبوا الحب وعظموه وصار همّاً لهم.

وراح ابن القيم في كتابه القيم يجري وراء هذه الأسماء (الدوالّ) يلاحقها ويجرنا معه في رحلة من الترقي والتصعيد الثقافي والذوقي. وتتجلى الثقافة الذوقية عند المؤلف من خلال مختاراته النصوصية والروائية، ومن خلال تخريجاته الدقيقة والذكية.

ـ 2 ـ

من الواضح أن ابن القيم يطرح علينا كتاباً في (محبة الحب) ويحاول أن يزكي هذه القيمة ويرقيها في نفوسنا، ويبدو أنه يشعر

بمسؤولية ذاتية خاصة تجاه هذا المصطلح. إنه ينتمي إلى موضوعه ويحبه ويريد منا أن نفعل مثله.

ولذا فإنه يحرص على تخليص الحب من كل ما يفسد الحب، ممارسة وتصوراً.

ونقرأ هذه القصة كما يرويها المؤلف:

(قال الأصمعي: قلت لأعرابية: ما تعدون العشق فيكم..؟

قالت: العناق والضمة والغمزة والمحادثة.

ثم قالت: يا حضري فكيف هو عندكم..؟

قلت: يقعد بين شعبها الأربع ثم يجهدها. قالت: يا ابن أخي ما هذا عاشق هذا طالب ولد ـ ص 103).

وتتكرر قصص مماثلة لهذه القصة يرويها ابن القيم ويصر على تكرارها لتثبيتها في ذاكرة النص. وكلها تشير إلى (الحب) بمفهومه العربي (البدوي) والعشق بمفهومه الحضري، ويقول في ذلك:

(كانت الجاهلية الجهلاء في كفرهم لا يرجون ثواباً ولا يخافون عقاباً، وكانوا يصونون العشق عن الجماع ـ ص 102).

وصيانة الحب عن الجماع لا تعني إلغاء الجسد. وقصة الأعرابية مع الأصمعي تشير إلى تفاعلات جسدية حددتها الأعرابية وميزتها عن نشدان الولد. وهذه التفاعلات الجسدية تقوم على تقدير لما يملكه الجسد من قيم حسية ومعنوية تشمل كافة الجغرافية الجسدية، ولا تنحصر في بؤرة محددة. بل إن انحصار الاهتمام بتلك البؤرة هي ما يقتضي إلغاء الجسد وعدم الاكتراث لإمكانات الجسد التعبيرية والشعورية. بينما التعامل المتفاعل حسب وصف الأعرابية له هو ما يستفزّ كل الإمكانات والتحفيزات الجسدية لتكون لغة مشاركة في (محبة الحب) وفي تكثيف مدلولاته وأسمائه

والإفصاح عن معانيه وموحياته.

ولهذا تتردد عند ابن القيم عبارة الحب الصحيح، تمييزاً لهذا الصحيح عن ذلك المزيف. فالحب البدوي (العربي) حب صحيح لأنه يتضمن التعظيم والاهتمام ومحبة الحب (والحب الصحيح يوجب إعظام المحبوب وإجلاله والحياء منه ـ ص 103) ولهذا فإن أحد الأعراب حينما سئل عن الحب قال: (مص الريق ولثم الشفة والأخذ من أطايب الحديث) وهذه كلمات تشير بوضوح تام إلى أن (الحب) لغة، وذلك بإسناده الفعل إلى (الفم). والفم هو مصدر ومركز التفاعل: المص واللثم والمحادثة. كلها أفعال من الفم إلى الفم. فهي أفعال تنتج وتسعى إلى إنتاج لغة في الحب من أجل محبة الحب ومن أجل الحب الصحيح. ولكن أعرابينا هذا مثل أخته الأعرابية السابقة لم ينس أن يسأل عن الحب الحضري ليأتيه الجواب التالي: (العفس الشديد والجمع بين الركبة والوريد، ورهز يوقظ النائم، ويشفى القلب الهائم).

هذا هو الحب الحضري. ولنا أن نقول إنه ـ أيضاً ـ حب السيد النفزاوي الذي يصرح بكلمات النطاح والكفاح وشديد القتال (ص 23).

وهذا ما اهتال منه الأعرابي فلم يتمالك أن قال: (والله ما يفعل هذا العدو الشديد فكيف الحبيب الودود ـ ص 103، ابن القيم).

* * *

ويخلص ابن القيم إلى أن (الحب) للعرب أما (العشق) فهو للمتأخرين (ص ص 43، 45، 66).

والحب انتماء للجسد وارتفاع به وتقييم لكل مقوماته. ويتضمن أخذ الجسد مأخذ الجد، ومحاولة الدخول معه في تفاعل لغوي

بحيث تتخاطب الأعضاء مع بعضها البعض وتسعى إلى استنطاق المكبوت وتحريك الساكن وتسكين المتحرك فهو اضطراب بلا سكون وسكون بلا اضطراب، حسب عبارات ابن القيم (ص 37) كما أنه اتحاد وتشاكل ما بين الجسد والجسد، وحقيقة المحبة أن تهب كلك لمن أحببته، فلا يبقى منك لك شيء (ص 36).

هذا هو حب الحبيب الودود في مقابل حب العدو الشديد. وهذه هي (محبة الحب) وهي (الحب الصحيح).

وللحب الصحيح علامات ودلائل يتخذها العرب في تقاليدهم وأعرافهم حيث يحرصون على إحكام العلاقة وتوثيقها (ولا يستحكم الحب إلا بعد أن يشق الرجل رداءه وتشق المرأة المعشوقة برقعها ـ ص 98).

وهذا التشقيق للثياب يحمل رمزاً على إزاحة الحاجز الفضائي بين الجسدين، (وكل واحد منهما يفضي إلى صاحبه فيزول الفضاء بينهما).

وإذا لم يحدث شق الرداء وشق البرقع فإن الحب يظل معلقاً في الفضاء، ولا يستقر طائره ويسكن المضطرب إلا عبر طقس التشقيق الحسي للباس لكي يضطرب السكون وتقوم الثياب المشققة كعلامة على المحبة وإشهار للحب مما يعني استحكامه وملازمته للمحبين.

وهذا عمل مشترك بين الطرفين، والاستحكام لا يكون إلا بإقدامهما معاً على عملية التشقيق. والمحبة مفاعلة متعادلة بين طرفين متعادلين. هذا هو الأساس الذهني الذي تقوم عليه وتتأسس منه نظرة ابن القيم إلى (المحبة) وتفسيره لها وتقييمه للجسد مذكراً كان أم مؤنثاً. ولذا فإن ابن القيم يظهر احتراماً واضحاً وفهماً دقيقاً للجسد وللغة الجسد ولعلاماته الدالة والموحية.

ولن تلتبس علينا حقيقة موقع الجسد في روضة ابن القيم، وهي حقيقة تقوم على مفهومات ثلاثة هي التعظيم والاهتمام والمحبة (محبة الحب وحب المحبة). هذا هو صوتيم الكتاب ونواته الدلالية.

إنه لا يلغي الجسد ولا يحتقره ولا يستخدمه كوسيلة شبقية شهوانية عابرة. ولكنه يوظف الجسد بما إنه قوة فاعلة لها لغتها المعبرة وحقيقتها المتنامية فالجسد سكون بلا اضطراب، واضطراب بلا سكون؛ ومن هنا فهو قيمة تفاعلية إذا استحكم الحب فيها صار إلى (الإفضاء) وأزال هذا ما يقوم من فضاء بين الجسدين، ويتم إشهار ذلك والإفصاح عنه بتشقيق الثياب، حيث تزول الحواجز بين الجسدين اللذين يترقيان بالمحبة، وكل حالة تواصل بينهما تزيد من الرغبة وتنميها وليس تشبعها وتفرغها وتنهيها.

هذا تصور ينطوي على تقدير واحترام للأنوثة وللأنثى، وينم عن فهم لأسرار الجسد ورغباته. ويأتي على النقيض التام من تصورات النفزاوي التي تقلص الجسد وتجرده من قيمه المعنوية والإنسانية وتجعله مجرد أداة شبقية تنحصر في شبقيتها كل الدلالات والمعاني. فالرجل والرجولة ليست سوى عضو كبير والأنثى والأنوثة ليست سوى فرج مشته ومتشابق. وفي الفرج تكون المرأة عقلاً وديناً وجسداً. ولو جرى إلغاء هذا العضو أو تعطيله فهذا يعني إلغاء الأنثى كوجود وككيان، لأن قيمتها الجسدية والمعنوية مختزنة هناك. في ذلك الموقع الصغير المحدد.

إن النفزاوي وكتابه يقف شاهداً على التخلف العقلي والثقافي والإنساني، مثلما إنه علامة تدل دلالة قاطعة على الجهل التام بحقيقة الجسد المؤنث (والمذكر أيضاً). وهي تقوم على إلغاء العقل وإلغاء الذاكرة. وعلامة إلغاء العقل هي من اعتماد النفزاوي على

المهابيل والسفهاء بوصفهم نماذج للفحولة والتصريح بأن عقول النسوان بين أفخاذهن. وهو إلغاء يتوافق مع تجاهل النفزاوي للخبرة البشرية الذاتية في علاقة الذكر مع الأنثى، وفي حقوق الجسد ووظائفه ومعانيه.

ولن يكون الاحتفال بكتاب النفزاوي (وأمثاله) إلا احتفالاً بالجهالة والتخلف. ولن يكون من المقبول أن يزعم زاعم أن هذه الكتب يقصد منها المتعة والتظرف. فالجهالة ليست متعة ومن يتمتع بثقافة الجهل ويستظرفها فهو بلا شك يغش ذوقه وعقله ويفسد ثقافته. ولقد تعمدت التركيز على ضمائر التذكير هنا دون ضمائر التأنيث لأن متعة النفزاوي ليست سوى متعة الذكور الراضين بمجاراة الجهالة والتغذي بها.

6 ـ الجسد الآخر

ـ 1 ـ

هناك فضاء رحب وفسيح يقوم فيما بين الجسدين المذكر والمؤنث.

فالجسد المذكر يمثل اللغة والتاريخ.

أما الجسد المؤنث فهو قيمة ذهنية معلقة في فضاء اللغة وفضاء التاريخ.

ولكي نتصور هذه المفارقة فلنتذكر صور الأنثى من حيث هي نماذج كلية، ولنأخذ نماذج المرأة في العصر الجاهلي:

1 ـ الموؤدة.

2 ـ المعشوقة.

3 ـ الملكة.

4 ـ الصنم المعبود.

هذه أربعة نماذج كلية تقف معلقة في الفضاء اللغوي والتاريخي لثقافة العصر الجاهلي، وهي لا تنتهي مع ذلك العصر بل تستمر وتتكرر في كل العصور والثقافات عربياً وعالمياً ـ وإن بصور تتنوع وتختلف ظاهرياً، وتتحد جوهرياً ودلالياً ـ.

وهي نماذج لم تتولد عن المرأة ذاتها أو عن ثقافتها ولا حتى عن أفعالها، ولكنها نماذج مصنوعة أو مصطنعة من الرجل صانع التاريخ ومالك اللغة. فهي في صيغة المفعول به موؤدة/ معشوقة/ معبودة. . . الخ. والفاعل هنا هو التصور الثقافي عن الجسد المؤنث.

وهذا يجعل المؤنث بعيداً ونائياً وأجنبياً، ويجري إقصاء هذا الجسد وإبعاده ليتحول من كائن حي محسوس فاعل ومنفعل إلى كائن ذهني متخيَّل. والبنت لا توأد لأنها (فعلت) شيئاً بل إن عمر الموؤدة لا يسمح لها بأن (تفعل) أي شيء دال أو كاشف. ومثلها المعبودة حيث الصنم المتمثل بمناة والعزى واللات ليست سوى كائنات خرساء لا تفعل شيئاً ولا تنطق بشيء.

هذا بالضبط هو مرام الفضاء اللغوي من الجسد المؤنث: ألاّ يفعل وألاّ يتكلم.

ومن هنا فإن كل ما نتلقاه من أدب وتراث عن المرأة هو من ناتج هذه الصورة الخرساء لذلك الجسد النائي. وهذه ليلى وعزة وبثينة من المعشوقات الهلاميات (الخرس) مثل اللات والعزى ومناة ممن لم نسمع لهن صوتاً ولم نتصور وجودهن الفاعل لأن اللغة لم تردهن للكلام، وإنما أرادت سكوتهن وتعليقهن في سماء الخيال المجنح.

ولهذا فإنه يحمد للمرأة السكوت، وإذا طال لسانها فإنها حينئذٍ مريضة يتوجب علاجها، وكانوا في أوروبا العصور الوسطى يضعون المرأة سليطة اللسان (أي التي تستخدم لسانها) في كرسي يقيدونها إليه ويقومون بغطسها في مياه النهر مرات متكررة وذلك من أجل إطفاء النار الملتهبة في عضلة اللسان. إذ ليس مطلوباً منها استعمال هذه الآلة المذكرة. ولماذا تتكلم وقد ناب عنها الذكور في

ذلك . . . ؟!

إن كلام المرأة هو إحضار لها، ولو تكلمت فهذا يعني أنها حضرت وصارت كائناً حياً محسوساً وفي ذلك تكسير لصورة النموذج المؤنث بوصفه جسداً قصياً ومعلقاً في الفراغ الخيالي المذكر.

ـ 2 ـ

وليس في الأدبيات العربية والعالمية شيء أبلغ دلالة على إبعاد الجسد المؤنث وتعليقه من حكايات العشق الكبرى، حيث لا تكون رواية الحب إلا بعد منع زواج المحبوبة من محبوبها. أي إبعاد الجسد المؤنث وإقصاؤه ومنعه من الفعل والتفاعل. وهذا شرط لنشوء حكايات الحب. ولا تقوم الثقافة واللغة بدورها في سبك القصة وتوليد الخيال إلا بعد استبعاد المعشوقة وإسكاتها وتعطيل فاعليتها العملية. وتتحول بعد ذلك إلى (مجاز) وإلى (وهم) وإلى (خيال) وتتناءى عن واقعيتها وحسيتها الحياتية. وهذه ليلى وبثينة عندنا وجولييت عند شكسبير حيث يجري إقصاء الكائن الواقعي من أجل استنبات الكائن الوهمي، ويصبح الجسد المؤنث بعيداً ومعلقاً في الفضاء اللغوي. وإذا ما حدثت غلطة يعود معها الجسد المؤنث إلى واقعيته فإن ذلك يفضي إلى قتل الحكاية وقتل الجسد المؤنث ذاته مثلما حصل على تمثال (بجماليون) حينما تكلم الجسد المؤنث وحينما صار كائناً فاعلاً وحياً. لقد تقارب الجسد وصار ذاتاً ولهذا جرى تحطيم التمثال وجرى نبذ المعشوقة لأنها تحولت إلى واقع حي. وهذا هو ما كان سيجري لكل من ليلى وعزة وبثينة لو أنهن تحولن إلى كائنات واقعية وجرى زواج قيس وكثيِّر وجميل كل من صاحبته، سوف يحدث لهن ما حدث لتمثال بجماليون، لأن

الصورة القصية سوف تقترب وتتحول من (أخرى) بعيدة إلى (ذات) فعلية وتصير (زوجاً) أي نصفاً متمماً ولم تعد (آخر) أو (أخرى) قصيَّة.

ولا ريب أن اللغة تشير إلى توحيد الصفة في حالة اقتران الرجل بالمرأة حيث توحد بينهما كلمة (زوج) للذكر والأنثى، مما يعني التساوي والتكامل والتحام الجسد بالجسد. وفي هذه الحالة ينتهي دور اللغة والثقافة، ويخرج الجسد المؤنث من الفعل اللغوي إذ لم يعد هناك حكاية.

وهذا يعني إقصاء الجسد المؤنث إما بتحويله إلى (زوج) خارج عن المسرود الأدبي، أو بتعليقه في الخيال والوهم ليكون معشوقة قصية نائية مستحيلة المنال.

ـ 3 ـ

يروي القزويني في آثاره (ص 33) حكاية عن جزيرة للنساء يقول إنها في بحر الصين فيها نساء لا رجل معهن وإنهن يلقحن من الريح ويلدن النساء مثلهن. . . وحكى بعض التجار أن الريح ألقته إلى هذه الجزيرة فرأى هذه الجزيرة الأعجوبة وجرى له فيها قصة اختطاف نجى منها وهرب إلى بلاد الصين وأبلغ ملك الصين عن قصة الجزيرة فبعث الملك بمن يأتيه بخبر الجزيرة فذهبوا يبحثون في البحار ثلاث سنوات ولكنهم لم يعثروا عليها وعادوا بلا خبر عنها.

هذه حكاية تشير إلى اعتماد الثقافة على المجاز وإلى اتخاذ الوهم أساساً لبناء الخيال الثقافي. وفيما يخص موضوعنا فإن الجزيرة المؤنثة ليست سوى جسد مؤنث يلزم إقصاؤه وتعليقه فهذه جزيرة مجهولة في بحر مجهول، وهو مجهول حتى من ملك الصين الذين يتبعه هذا البحر. كما أن راوية الحكاية مجهول (بعض

التجار). وسكان الجزيرة نساء لا رجل معهن ولا يلدن سوى النساء. وحينما وقع بينهن رجل فر إلينا لكي يحكي لنا عن ذلك الجسد النائي القصي.

لقد أبعد الرجل نفسه عن هذه الجزيرة لكي يحافظ على إقصاء الجسد المؤنث وإبعاده عن الواقع والمحسوس. ولهذا فإن التأنيث يحتل الجزيرة ويغلقها ويغلّفها لتظل (وهماً) بعيداً يدغدغ مشاعر الرجال وخيالهم لتتحقق للرجل غايته في التخييل والتوهيم وفي إقصاء الذات المؤنثة وتحويلها إلى جسد ناء وإلى (أخرى) غير واقعية.

وليس في طبع الثقافة الذكورية أن تتحمل أو تقبل (واقعية) الجسد المؤنث، ومن الضروري لهذه الثقافة أن يكون التأنيث قصياً ووهمياً لكي تظل الأنوثة (مجازاً) ومادة للخيال. في هذه الحالة ـ فقط ـ تكون الأنوثة جذابة ومطلوبة في المخيال الثقافي. وتنتهي جاذبيتها بمجرد تحولها إلى واقع محسوس. ولعل هذا يفسر كثرة نسب الطلاق في المجتمعات الموصوفة بالتحضر، ففي أمريكا هناك أربعة طلاقات من كل خمس زواجات في السنوات الثلاث الأولى. وهذه صورة حديثة لتمثال بجماليون. فالرجل الأمريكي عاجز عن إدراك شرط التحول الحضاري لدى المرأة التي صارت (تحكي) و (تفعل) كما فعل التمثال إياه. ولكن الرجل لما يزل يفكر في الصورة الثقافية الراسخة لديه عن المرأة من حيث كونها جسداً قصياً لا يحكي ولا يفعل إلا مثلما حكت جولييت حيث كانت تردد كلمات الرجل وتمثل الدور الذي رسمه لها. ولا تتجاوز كونها شخصية مسرحية يجري تلقينها بما تقول وما لا تقول.

إن شخصية جولييت هي الصورة الراسخة لدى الرجل الأمريكي، ولكن ثلاث سنوات من العشرة الواقعية كشفت له أن

جولييت تغيرت فهربت من النص الشكسبيري الوهمي إلى الواقع المُعاش الفعلي، ولذا فإنه لم يقو على قبول هذا التغير ففر هارباً مثل هروب تاجر القزويني، وذلك ليبحث عن جسد أنثوي خال الأنوثة ـ حسب مفهوم ثقافته الواهمة ـ يبحث عن جسد قصيّ أو قابل للإقصاء. ولذا تتزايد الطلاقات وتكثر حيث لا يطلق الرجل امرأةً ولكنه يطلّق ثقافة ويطلق مجازاً جديداً لم يألفه.



7 ـ حكاية اللب الأحمق

ـ 1 ـ

يأتي (الجسد) بوصفه مجرَّة من العلامات، ولقد تعاملت الثقافات مع (الجسد) من هذا المنطلق ولهذا جرى ـ ويجري ـ التدخل مع الطبيعة الجسدية بشكل طقوسي في التهذيب والتقطيع والتوسيم والتصبيغ مما يعني تحويل الجسد من مادة طبيعية حسب الفطرة إلى مادة مصنعة. وهذه التبديلات الداخلة على الجسد البشري والحيواني هي علامة على تفسير المجتمعات للجسد وفهمهم له وعلى نظرتهم لوظيفة هذا الجسد والغاية منه.

وبما أن الجسد مجرة من العلامات فإن طرائق التعامل الثقافي مع جسد الأنوثة سوف يدلنا على موقع هذا الجسد داخل هذه الثقافة.

وسوف ننظر ـ أولاً ـ في العناصر التي تجنح الثقافة، إلى استبعادها وحذفها وإلغائها من القيم الطبيعية للجسد المؤنث.

ولكيلا يكون كلامنا تجريدياً فلنقف بداية مع بعض الموروثات الثقافية العالمية مما يكشف لنا عن النوايا الثقافية المبيتة في عمليات إحداث (الاستبعاد).

في حكاية من حكايات الهنود الحمر ملخصها أن شاباً وسيماً فقيراً أخرجته الحاجة والجوع يوماً إلى الغابات يبحث عن صيد يسد به جوعه، ولما توغل في الغابة سمع صوتاً غريباً لم يطرق أذنيه من قبل، وشغله الصوت عن نفسه وعن جوعه وراح يجري ملاحقاً نغمات ذلك الإيقاع الجذاب، وكان الصوت يتحرك ويبدل مواقعه واتجاهاته، ولكن الشاب الوسيم الفقير ظل يجري بإلحاح وراء الصوت، إلى أن تكشف له مصدر الصوت حين رأى طائراً هو (نقار الخشب) ومعه قصبة طويلة ينفخ فيها فيتدفق الهواء عبرها ليكون صوتاً موقعاً جميلاً وخلاباً، وتوسل الشاب إلى الطائر لكي يعلمه كيف يصنع قصبة هوائية مثل تلك القصبة فكشف الطائر للشاب سر هذا النغم فصنع الشاب قصبة راح ينفخ فيها ويصدر منها لحناً عذباً جذاباً. وكان لشيخ القبيلة بنت (وهنا تأتي الحكاية). وهي فتاة عذراء فاتنة الجمال لم يعجبها أحد من شباب القبيلة وكانت ترفض كل خاطبيها مما أحرج والدها. إلى أن صار يوم وسمعت صوتاً غريباً لم يطرق أذنيها من قبل فاهتز جسدها طرباً لهذا العجيب الآتي إليها مع الهواء وهمت بالتحرك نحو الصوت فقال لها (عقلها) لا تذهبي ولكن (قدميها) قالتا: اذهبي. فذهبت.

فلما اقتربت من مصدر الصوت رأت شاباً وسيماً لم تره من قبل وعليه علامات الفقر وبين شفتيه ناي يعزف عليه أنغامه الغريبة التي لم يسمع بها أحد من قبل.

فقال لها عقلها: قفي ولا تذهبي.. إنه رجل فقير. ولكن قدميها قالتا: اذهبي إليه اندفعي نحوه ارتمي في حضنه. فذهبت.

وقفت أمامه وجهاً لوجه. فقال (رأسها): لا تتكلمي معه وقفي صامتة. ولكن (قدميها) قالتا لها: تكلمي، تكلمي، فتكلمت.

قالت له: أرسل أمك إلى أبي واطلبني منه فأنا لك. وهكذا راح

الشاب الوسيم الفقير مكتشف الناي يترحل من قبيلة إلى قبيلة حيث يخلب ألباب الحسناوات بصوت نايه الخلاب، ويجعل أقدامهن تسير على نقيض مراد رؤوسهن[1].

* * *

تضع الحكاية جسد المرأة بين قطبين هما الرأس والقدم. وكل واحد من هذين القطبين يتكلم ويصدر أوامره (نصائحه) ولكن نصائح الرأس تأتي مخالفة لمصلحة (البنت) مما يعني ويقترح أن الأنثى ليست بحاجة إلى الرأس (العقل). لأنه يعمل ضدها ولا يعرف مصلحتها. ولذا فإن عضواً آخر في الجسم ليس فيه حاسة عقلية يحل محل الرأس ويقوم بتوجيه الجسد المؤنث وهو (القدم)، حيث تعرف القدم مصلحة هذا الجسد وتقوده إلى مطمحه وإلى مصيره. ويكون قول القدمين وحكمهما هو الأصوب والأنفع، بينما لا يصدر عن (رأس الأنثى) إلا ما هو سالب وغير نافع.

وإذا ما نظرنا إلى النموذج الذهني المخبوء داخل هذه الحكاية فإننا سنرى الفروق النوعية بين تصرفات وأفعال الشاب وتصرفات وأفعال البنت.

وكلاهما سمع صوتاً، وكان الصوت المسموع جديداً وغريباً وخلاباً. والاختلاف يحدث حسب وقع هذا الصوت على جسد كل منهما. حيث يسري الإيقاع في جسد الشاب متصاعداً نحو رأسه ليجد هناك (عقلاً) يحاول تدبر الأمر فيحول المتعة إلى مصلحة مادية ومعنوية ويكتشف سر هذا النغم، ويحوّله إلى فعل فحولي، حيث صار الناي أداة للإغراء والإغواء والتأثير وتحول الشاب من

---

(1) وردت حكاية الهنود الحمر في:

(1) American Indian Myths. pantheon Books, New York, 1984.

الفقر والضياع إلى أن أصبح رمزاً أسطورياً ينتسب إليه الاكتشاف وينتسب إليه الفعل.

بينما تأتي صورة المرأة في نمط سلبي، فهي أولاً مجرد دمية حسناء معروضة للخطّاب في منزل شيخ القبيلة (والدها)، وهي عاجزة عن اختيار فتاها الصالح لها. وظل هذا العجز سمة فيها بحيث ضاق صدر والدها على مصيرها من دون رجل.

ثم جاءها الصوت، جاءها ليخلب جسدها ودار الصوت في جسدها دورتين فراح إلى الرأس وراح إلى القدمين، فلم يجد في الرأس إجابة، ولكن القدمين استسلمتا للنغم أو للصوت الفحولي، وجاء القرار.

ولكن القرار ليس قرار الرأس وليس خيار العقل والتمحيص، ولكنه قرار التسليم والاستسلام. وهذه ليست حالة خاصة لفتاة مخصصة ولكنه صورة نوعية نموذجية للأنوثة ـ حسب مدلول الحكاية، ولقد أشارت خاتمة الحكاية إلى أن الشاب راح يتنقل من قبيلة إلى قبيلة ليخلب أجساد البنات بصوت نايه الخلاب. والتخصيص فيها على النساء دون الرجال. كما أن رمزية الرأس والقدم تقوم على قسمة محسومة فالرجل له الرأس وللفتاة تدمان يحركان جسدها المستلب وعقلها المخلوب. والرجل (يفعل) والفتاة (تنساق). وكل الأحداث في الحكاية من صنع الرجل، وللفتاة التسليم والخضوع.

تمثل حكاية الهنود الحمر هذه قراءة ثقافية للجسد المؤنث، وتقوم على (إقصاء) الرأس والاستغناء عنه، وعلى الإيحاء بأن رأس الأنثى غير فاعل وغير مفيد، على عكس رأس الرجل الذي هو رأس فعال ومنتج ومؤثر.

ـ 2 ـ

ما تقوله الحكاية رمزاً وإيحاء يقوله ابن حزم ـ عفا الله عنه ـ صراحة حيث يتحدث عن غلبة طبع النكاح على النساء وعدم تغلبه على الرجال فيقول مميزاً بين الجنسين:

(وما أعلم علة تمكن هذا الطبع من النساء إلا أنهن متفرغات البال من كل شيء، إلا من الجماع ودواعيه والغزل وأسبابه... لا شغل لهن غيره ولا خلق لهن سواه. والرجال مقتسون في كسب المال وصحبة السلطان وطلب العلم وحياطة العيال ومكابدة الأسفار والصيد وضروب الصناعات ومباشرة الحروب وملاقاة الفتن وتحمل المخاوف وعمارة الأرض ـ طوق الحمامة 79).

لقد تعمدت إيراد النص كاملاً لكي أكشف عن المقارنة بين أعمال الرجال وكثرتها وتنوعها وشمولها وخطورتها فهم أهل عمارة الأرض وهم مصدر كل فعل في هذه الأرض، بينما ليس للمرأة أي عمل وهي فقط جسد مؤنث يحلم بالنكاح ويعيش من أجل النكاح.

هذا تفسير لحكاية الهنود الحمر وتنويع عليها. فالرجل عقل وعمل ورأس. والمرأة جسد وفراغ. هذا ما تقوله الثقافة في رموزها وفي تصريحها. وكأن ابن حزم ـ عفا الله عنه ـ خاف من شكوكنا من أقواله فراح يدرأ الشك باليقين، وقال: (لقد شاهدت النساء وعلمت من أسرارهن ما لا يكاد يعلمه غيري لأني تربيت في حجورهن ونشأت بين أيديهن ولم أعرف غيرهن... وهن علمنني القرآن وروينني كثيراً من الأشعار ودربنني في الخط. ولم يكن وُكدي، وإعمال ذهني منذ أول فهمي، وأنا في سن الطفولة جداً، إلا تعرف أسبابهن والبحث عن أخبارهن وتحصيل ذلك، وأنا لا أنسى شيئاً مما أراه منهن، وأصل ذلك غيرة شديدة طُبعت عليها،

وسوء ظن في جهتهن فطرت به).

هذه شهادة من ابن حزم ليست ضد النساء وليست عن نفسه ولكنها شهادة عن (الثقافة). وهذا الكلام ليس كلام ابن حزم بوصفه عالماً فقيهاً شاعراً وخبيراً بأحوال النساء، فهذا الكلام الوارد هنا لا يحتاج إلى علم وفقه وخبرة. إنه كلام تقوله الثقافة وتشيعه ويتواتر وروده على كل لسان وفي كل جيل. ولم يكن شيخنا بحاجة إلى أن يذكر لنا شيئاً عن معرفته الشخصية بالنساء ولا عن غيرته وسوء ظنه فيهن.

وأصدق ما قاله الشيخ هو اعترافه بأن سوء ظنه بهن طبع فطر به.

وهذا على وجه التحديد هو ما تؤدي إليه المعطيات الثقافية التي يؤول كل ما فيها من أدبيات وأمثال وحكايات إلى بذر بذرة سوء الظن بالنساء وعدم الثقة بهن. ولذا يروي ابن حزم حكاية عن ملوك السودان (أن الملك منهم يوكل ثقة منه بنسائه يلقي عليهن ضريبة من غزل الصوف يشتغلن بها أبد الدهر، لأنهم يقولون: إن المرأة إذا بقيت بلا شغل إنما تشوق إلى الرجال وتحن إلى النكاح).

وهذه حكاية مصممة لغرس الشك وسوء الظن بالنساء، ولا يملك ابن حزم إلا أن يكون كذلك لأنه ناتج ثقافي لهذه الثقافة المشغولة بالأنوثة دون الذكورة، وإلا لماذا لم تتحدث الحكايات عن الرجال إذا كانوا بغير شغل. . . !

ـ 3 ـ

تلك إشارات جلية إلى دور الثقافة في عمليات الإقصاء والتحويل حيث يجري إقصاء عناصر أساسية وطبيعية من الجسد المؤنث، ليظهر هذا الجسد وكأنه ليس بحاجة وليس مطلوباً منه أن

يكون (عاقلاً) أو (وظيفياً) فهو جسد لا يحتاج إلى الرأس. والعلم لا ينفعه ولا يسد لها فراغاً. وقد ذكر ابن حزم أنه تعلم القرآن والخط والشعر على أيدي النساء، ومع هذا حكى عن أنهن متفرغات البال، أي أن العلم لا يقر في رؤوسهن ولا ينفعهن. وهو بهذا يستجيب لشروط المخزون الثقافي عن الجسد المؤنث هذا المخزون الذي يقول: (لب المرأة إلى حمق، مجمع الأمثال 2/ 199). وهذا الحمق هو مآل هذا الجسد ولذا اقترحت عليها الحكاية الهندية أن تصدق قدميها ولا تصغي إلى عقلها.

8 ـ التأنيث بوصفه مفهوماً ثقافياً لا طبيعياً

ـ 1 ـ

يتم تقليص (التأنيث) وحصر الأنوثة في (جزء) محدد. حدوده الزمنية مقصورة في فترة محصورة ما بين سن البلوغ الطبيعي إلى ما قبل الكهولة، وهذا يضيق زمن الأنوثة في حدود بضع عشرة سنة.

مثلما يجري حصر الأنوثة في أجزاء محددة من الجسد ذاته، فليس كل ما في الجسد مطلوباً أو شرطاً للأنوثة، بل إن بعضه مضاد ومنافٍ للأنوثة، مثل العقل واللسان والعضلية الجسدية الرامزة للقوة وهذه كلها ـ إن وجدت ـ فهي علامات ذكورية تظهر على الأنثى، وتجري دائماً إزالتها أو تغطيتها بوسائط ثقافية جرى التواطؤ عليها.

بعد هذا التقليص تأتي الثقافة للتعامل مع ما تبقى من الجسد لكي تعمق أنوثته وتعزز فيه قيم التأنيث. ومن هنا نرى كيف صارت الثقافات، تقرأ الجسد المؤنث ـ أي الجسد المنتقى أو الجسد المصفى من العوالق والشوائب والزوائد.

وهذا معناه أن الجسد لا يتأنث لمجرد أن صاحبته امرأة. والثقافة تؤكد أن ليس كل النساء إناثاً. كما أن المرأة ليست في حالة أنوثة دائمة. وليس التأنيث ـ في نظر الثقافة الفحولية ـ إلا مجموعة

من القيم الجسدية الصافية ـ أو المصطفاة ـ تحصرها الثقافة في صفات وحدود متعارف عليها. وأبرز إعلان عنها هو في مسابقات ملكات الجمال وفي اختيار المضيفات والمذيعات والسكرتيرات حيث تتقدم صفات التأنيث على كل السمات الجسدية الطبيعية الأخرى.

ويجري لهذا تصنيع التأنيث بواسطة الأصباغ والملابس والحركات. ويجري إخضاع الجسد لشروط الثقافة ويتم تنحيفه والتدخل في تكويناته الطبيعية من أجل إعادة صياغتها حسب شروط الجمال المعتمدة ثقافياً، ويسمى ذلك بعمليات التجميل أي تعميق التأنيث وتعزيز أنوثة الجسد ما دام في الأمر متسع يسمح به السن وهيكلية العضلات وذائقة المجتمع.

والتأنيث هنا وبهذا يصبح مفهوماً ثقافياً وليس صفة طبيعية، بل إن الثقافة تدفع بالتأنيث دفعاً مضاداً ومناقضاً للشروط الطبيعية. ولهذا نسمع عن أمراض التأنيث مثل البوليما والأنوريكسيا مما هي علل صحية تمس غرائز الأكل وحاجات الجسم للطعام وذلك نتيجة لرغبة التنحيف ـ أي التجميل ـ. وكذلك ظهرت أمراض جلدية بسبب أصباغ التجميل، مما يجعل التأنيث من حيث هو مفهوم ثقافي عملاً مضاداً لشروط الصحة والعافية البدنية.

يضاف إلى ذلك ما يسببه التأنيث من تكاليف مادية تجعل المرأة تعمل وتكسب لكي تتجمل وتزيد من تأنيث جسدها استجابة للمطلب الثقافي السائد.

والتأنيث حينئذ ليس تقليصاً للجسد واختصاراً لوظائفه. بل إنه ـ أيضاً ـ تقليص للصحة وتقليص للمال.

- 2 -

تجري عمليات التحويل من الطبيعي إلى الصناعي عبر الوسائط الثقافية التي ترسخت في المخيال الحضاري حتى صار مفهوم التأنيث محسوماً ومحصوراً. وأبرز آليات التحويل هذه يأتي من المصطلح اللغوي ومن مجموعة المفردات المخصصة لكل فعل مؤنث. فالجسد المؤنث لا يمشي بوصفه جسداً طبيعياً بل إنه (يتثنى) و (يتأوَّد) و (يرفل)، وهذه مفردات تخصصها اللغة لمشية الحسناوات، اللواتي يمشين (مشي القطاة إلى الغدير) واللواتي أو (اللاء لم يحججن يبغين حسبة - ولكن ليقتلن البريء المغفلا).

لا تمشي الحسناء لأن لها حاجة بالمشي، ولا تمشي حين تمشي مثلما يمشي أي جسد حي. إنها فحسب تتراقص وتتمايل لكي تعرض جسدها ولكي تغري به وتفتن بمرآها. مثلما أنها لا تحج طلباً للعبادة ولكن لكي تفتن وتخلب الألباب.

هذا ما تدفع إليه اللغة بمفرداتها المخصصة للتأنيث مما يلغي الوظيفة الطبيعية للجسد ويحل محلها وظيفة اصطناعية تقترحها الثقافة وتوحي بها وتدفع الأنثى إلى التحلي بها من أجل أن تتأكد أنوثتها ويبرز التأنيث على حركاتها وأفعالها وتنحصر غاية الحركات والأفعال في غرض التأنيث فحسب.

ولو بدا للثقافة أن الجسد المؤنث سوف يخالف رغبات التأنيث فإن هناك وسائل غير لغوية تضمن تحقيق المدلول المؤنث مثلما يفعل الصينيون الذين احتاطوا للأمر من وقت مبكر وصاروا يثنون أقدام البنات في الصغر حتى تكبر بأقدام متثنية وتظل تمشي مشي القطاة إلى الغدير: مشية فيها دلال وغنج، مشية مؤنثة.

ومهما بدا أن صفات الجسد الطبيعي متماثلة إلا أن الثقافة تكسر

هذا التماثل الفطري فتفرق بين أفعال الجسد المذكر وأفعال الجسد المؤنث، حيث تمنح الأول صفات عملية ووظيفية في كل أفعاله وحركاته وتخصص له معجماً دلالياً وذهنياً يؤكد ذلك، بينما يجري إقصاء السمات العملية (الطبيعية) عن المؤنث. وضحكة الرجل تمثل إشارة متعددة الدلالات، أما ضحكة الأنثى فليس لها سوى معنى واحد قررته الثقافة وحسمت الأمر فيه لأنها تصدر عن جسد مؤنث مطلوب منه إنتاج دلالات التأنيث لا غير.

ـ 3 ـ

هناك ثقافتان. .

وهناك لغتان. .

وهناك جسدان. .

والمذكر له من اللغة ومن الثقافة ومن الجسد غير ما للمؤنث. له الأسمى والأرقى والأفضل ولها ما دون ذلك.

يحكي ابن عبد ربه في عقده عن طبائع النساء وينقل بعض مؤثرات الثقافة، ومنها التمييز ما بين عمر الرجل وعمر المرأة فيقول: (طبائع النساء 163)

(آخر عمر الرجل خير من أوله، يثوب حلمه، وتثقل حصاته، وتحمد سريرته، وتكمل تجاربه.

وآخر عمر المرأة شر من أوله، يذهب جمالها ويذرب لسانها وتعقم رحمها).

هذه قسمة ظالمة تمنح فيها الثقافة خير ما في الحياة للرجل وتسلبه عن الأنثى.

والأنثى محصورة هنا في صفات التأنيث فحسب (الجمال

والرحم الولود) فإذا اختفى هذان اختفت معهما وظيفة الجسد المؤنث، ولم يعد هذا الجسد صالحاً لشيء لأنه ليس مصدراً للعقل والحلم والحنكة. ولهذا فإن مرور السنين على هذا الجسد لا يمنحه شيئاً بقدر ما يسلب منه أشياء. إنه جسد غير قابل للتعلم ولا للتكيف، على عكس الجسد المذكر الذي يأخذ من السنين وتزداد قيمته وفاعليته مع تقلب الأيام عليه.

هذا فعل من أفعال التحويل الثقافي الذي يلاحق الجسد المؤنث ويصرف القيم المعنوية والمادية عن هذا الجسد، والمرأة تبدأ عمرها صبية يافعة بوصفها كائناً معروضاً للوأد، فإذا سلمت من الوأد الجاهلي المتربص دخلت مع شبابها في زمن التأنيث والتثني والترفل لتكون مادة للتجميل والتصبيغ والجسدية الناضجة.

بعدها تصبح (أماً). والثقافة تمنح (الأم) مركزاً عالياً، وهو أعلى مقامات المرأة.

ولكن ما إن يستقر لها المقام في هذه الأمومة المبجلة حتى يجري تحويلها إلى (حماة) وتجري عمليات الإقصاء والتحويل مرة أخرى، حيث تجود الثقافة بكل ما يحمله الخيال من صفات للحماة، ومن تكسير لكافة القيم المعنوية التي اكتسبتها المرأة من زمنها. ألم نقل إن الثقافة قد منعت الجسد المؤنث من التعلم من الزمن...؟

آخر عمر المرأة شر من أوله...

أوله وأد..

وآخره حماة..

وليس لها من العمر إلا ما هو بين هذين العمرين.

هذه حدود الأنوثة، وهذه قيمتها.

ـ 4 ـ

وفيما بين هذين الحدين التعسفيين، حد (الوأد) وحد (الحموية) يأتي زمن الأنوثة معلقاً في فراغ الثقافة، وذلك منذ أن حرصت الثقافة على حجب أجزاء من اللغة عن الأنثى. فالمرأة لا تسمع ولا تحضر إلا في حيز محدود من المجال اللغوي.

إنها لا تسمح إلا بعض لغة الرجل، وللرجل لغة مفتوحة وغير محدودة ولكنه لا يسمح للمرأة إلا بجزء من هذه اللغة.

ومن عادة الرجال أنهم لا يتكلمون في حضور المرأة إلا في حدود. وإذا غابت المرأة انفتحت لغة الرجل على مجالات لا حصر لها. خاصة تلك المجالات الخاصة بنظر الرجل للأنثى وتفسيره للغة جسدها وأحكامه عليها.

ولذا فإن المرأة محجوبة عن حيز كبير من اللغة، وليس لها سوى بعض اللغة مثلما أن ليس لها سوى بعض العمر وبعض الحياة. وهناك من اللغة ومن الحياة ما هو ليس من حاجيات المرأة ولا من ضرورياتها. ولذا كانوا في أوروبا القديمة لا يطعمون المرأة سوى العظام والمصران أما اللحم الحر فهو من نصيب الرجل وحده، لأنه بحاجة إليه لتقوية جسمه، هذا الجسم المذكر الذي ينتظر منه أن يعيش عمراً طويلاً كله حكمة وقوة. بينما لا تحتاج المرأة إلا إلى فترة محددة من الزمن، هي فترة الأنوثة ـ ما بعد زمن الوأد وما قبل سن اليأس ـ أما ما عدا ذلك فليس مهماً وليس ضرورياً.

هي الأنوثة إذن جزء وليست كلاً
صفات وليست جوهراً
تحويل اصطناعي وليست طبيعة وفطرة.
وآخر عمرها شر من أوله.
هذا ما تقوله الثقافة وتعززه.

9 ـ المرأة الكاملة

ـ 1 ـ

هناك تمييز ثقافي صارم بين كلمة (امرأة) وكلمة (أنثى).

فالمرأ ليست دائماً (أنثى).

هي أنثى في حالات،

وليست بأنثى في حالات.

والتأنيث مجموعة صفات وحالات، إذا تمثلها الجسد النسوي فهو مؤنث، وإلا فهو خارج الأنوثة.

ومن هنا يكون التأنيث مفهوماً ثقافياً وتصوراً ذهنياً وليس قيمة طبيعية جوهرية.

إنه مفهوم مكتسب أو ممنوح من المعطى الثقافي، وبما إنه مكتسب فهو ـ أيضاً ـ متحول وقابل للزوال.

يعرّف عباس حسن في كتابه النحو الواضح التأنيث بقوله: (المؤنث الحقيقي: هو الذي يلد ويتناسل ولو كان تناسله عن طريق البيض والتفريخ ـ 4/ 587).

هذا ما تقوله اللغة ويقوله الاصطلاح حول التأنيث (الحقيقي) من حيث ربطه ربطاً دلالياً بالولادة والتناسل. والجسد الذي لا يلد

ولا ينسل يخرج عن دلالة التأنيث. وهذا ما يقوله الاصطلاح الثقافي حينما يدخل المرأة في سن اليأس، سن اللاأنوثة. وفي هذه السن لا تكون المرأة رجلاً فتتحلّى بصفات الذكورة، كما أنها لم تعد (مؤنثة) مذ فقدت شروط المؤنث الحقيقي.

وهذا المسمى بسن اليأس هو ما يسمى أيضاً بسن الحماقة. السن الذي وصفه ابن عبد ربه بقوله: (آخر عمر المرأة شر من أوله، يذهب جمالها ويذرب لسانها وتعقم رحمها، ويسوء خلقها).

حينما تعقم الرحم تسقط صفة التأنيث لأن هذا الجسد لم يعد جسداً ولوداً. ويدخل الجسد في مرحلة اللاهوية فهو ليس مذكراً فيقبل منه ذرابة اللسان، وسوء الخلق وعدم الجمال. وهذه صفات مقبولة في الرجال وربما تكون محمودة فيهم ومتوقعة منهم. ولكنها غير مقبولة في النساء والمرأة الفحلة هي ذات اللسان السليط ـ كما ورد في معاجم اللغة ـ بينما سلاطة لسان الرجل فحولة مطلوبة والشاعر الفحل هو من بلغ القمة في لسانه وفي لغته.

هنا يصبح الجسد النسوي عالة اجتماعية. وامرأة تصل هذه المرحلة تكون بمثابة الزيادة الجسدية فهي يائس وهي حمقاء وهي حماة. وهناك رغبة ثقافية معلنة في التخلص منها وفي تصويرها بوصفها عنصراً زائداً غير مرغوب فيه.

وهذا تصور ذهني يقف وراء تخوف النساء من الإعلان عن أعمارهن. لأن الإعلان عن العمر يكشف عن موعد خروج المرأة من التأنيث ودخولها إلى مرحلة اليأس والحمق والحموية، مرحلة اللاهوية واللاصفة واللاوظيفة.

وكل موروثات الثقافة تحيل وتشير إلى هذا المصير المتربص بالمرأة دون الرجل. ومصير الرجل إلى حكمة وحنكة ونضج عقلي

يعوض النقص العضلي. أما النقص الجسدي في المرأة فليس له من تعويض لأن الثقافة تنفي العقل عن المرأة. والمثل يقول: (لب المرأة إلى حمق) فالحماقة مصير يتربص بالمرأة وينتظرها في محطة محددة من محطات عمرها.

على أن الإشارة إلى لب المرأة في هذا المثل تقوم على سخرية واضحة. فالثقافة تنفي العقل عن المرأة أصلاً وتحصرها في الجسدية الحسية، وتجعل عقلها بين الأفخاذ ـ حسب النفزاوي ـ وأقدامها أبصر وأفهم من رأسها ـ حسب حكاية الهنود الحمر ـ انظر المقال الثاني والسابع ـ.

ـ 2 ـ

التأنيث ـ إذن ـ صفة للجسد تعرض له وتلابسه، ثم تزول عنه وتغادره. فإذا قيل عن المرأة إنها أنثى فهذا يعني أنها تتصف بصفات الأنوثة المعتبرة ثقافياً. ولا تطلق هذه الصفة على أي امرأة، ولا يقال هذه امرأة أنثى إلا للكاملة من النساء (الزمخشري: أساس البلاغة).

والسؤال الآن يأتي عن حال (المرأة) إذا فقدت صفات التأنيث، وهذا ما يجاوبنا عليه الزمخشري حينما استخدم صفة (الكاملة) مما يعني أن المرأة الفاقدة لمواصفات الأنوثة الجسدية تصبح كائناً ناقصاً.

ومشكلة هذا النقص أنه نقص غير قابل للتكميل، ولذا يجري تعليق (المرأة) في الفضاء الثقافي الذي يمارس عمليات التنميط المنحاز بوضوح قاطع ضد المرأة ولمصلحة الرجل دائماً.

ولذا يجري باستمرار دفع المرأة إلى تجميل جسدها بكل الوسائل المادية واللغوية لكي تحافظ على صفة (الكاملة من النساء). حتى لقد تحول الجسد إلى معرض تجاري وصارت وسائل

التجميل أهم البضائع العالمية، وفيها تتجلى عبقرية الثقافة في الابتكار والتصنيع والتسويق والإغراء والخداع حسب قول شوقي (خدعوها بقولهم حسناء).

وخدعة الجمال والحسن هي أخطر وأنجح أدوات اللغة وأدوات الاتصال ما بين الثقافة والمرأة، إلى درجة أن العقل النسائي أصبح في حالة تعطيل كامل أمام هذه الهجمة الثقافية المتسلطة مما حوَّل المرأة نفسها إلى أداة تسويق لهذا المفهوم الثقافي المهيمن.

وإذا عزلنا صفات الجمال والتأنيث عن المرأة فما هو مآل الجسد المؤنث. . .؟

هنا يبرز الفراغ الرهيب وينكشف الحكم وتتعرى كل الثقافات من حيث كونها ثقافات عاجزة عن إيجاد مكان معنوي للمرأة خارج صفات التأنيث.

ـ 3 ـ

وهذه الثقافات العاجزة عن ابتكار موقع معنوي للمرأة خارج سياق التأنيث تنشط في الإفصاح عن الأنوثة وتكثيف القيم الحسية للتأنيث والجسد المؤنث ونقرأ هنا كلمات الجاحظ في رسائله (3/ 158) حيث يقول (رأيت أكثر الناس من البصراء بجواهر النساء، الذين هم جهابذة هذا الأمر، يقدمون المجدولة، والمجدولة من النساء تكون في منزلة بين السمينة والممشوقة. ولا بد من جودة القد، وحسن الخرط، واعتدال المنكبين واستواء الظهر، ولا بد أن تكون كاسية العظام، بين الممتلئة والقضيضة).

هذا كلام جرى على لسان الجاحظ ولم يك الجاحظ متحدثاً فيه بقدر ما كان معبراً عن الذهنية الثقافية وصورة (المرأة الكاملة) في هذه الثقافة. ومن المهم أن نلاحظ ثلاثة تصورات تقوم عليها

كلمات الجاحظ.

أولها وصف الجاحظ للرجال أصحاب الرأي في أنهم (البصراء الجهابذة). وهذا بالتحديد هو رأي الثقافة الذكورية عن نفسها حيث هي ثقافة الحكمة والرأي الصائب والقول الفصل، وكلما جاء حديث عن الجسد المؤنث فإنه حديث يستند على الحكمة ويقوله حكماء بصراء جهابذة، أي أنه قول لا مطعن عليه ومن المقطوع بصوابه. وها هو الجاحظ يسند قوله إلى أهل البصيرة والحكمة، ومثله فعل ابن حزم والنفزاوي الذي ينسب أقواله - دائماً - إلى أهل الحكمة. ولا يخالف الحكمة إلا جاهل أحمق قليل الدراية.

هذه صورة الثقافة الذكورية عند نفسها وعند احتكاكها مع الأنوثة.

ويأتي العنصر الثاني في لغة الجاحظ من استعماله لعبارة (ولا بد) وتكرير هذ العبارة مما يعني أن هذه الصفات المقترحة صفات قسرية اصطناعية يجري فرضها على الجسد المؤنث.

وأخيراً يأتي التصور المسكوت عنه، وهو ماذا يحدث للمرأة التي لا تتصف بهذه الصفات ولا تكون (مجدولة) وليست (كاسية العظام) ودعك من جودة القد وحسن الخرط واعتدال المنكبين واستواء الظهر...؟

ماذا سيقول عنها البصراء الجهابذة...؟

طبعاً لا يهم الجاحظ ولا يهم الثقافة الذكورية أن تضع جواباً لسؤال أحمق كهذا السؤال. لأن المرأة في هذه الحالة ستخرج عن سياق الأنوثة، وليست الثقافة الذكورية معنية بجسد غير مؤنث وغير مذكر.

إن جسداً غير مؤنث وغير مذكر لهو جسد غريب على اللغة

وعلى الثقافة وهو كائن فائض لا تصدق عليه صفات التأنيث، ولا يرقى إلى صفات الذكورة. ولذا يجري تحميق المرأة إذا كبرت ويجري حجرها داخل حدود اليأس.

ـ 4 ـ

وينتهي الجسد المؤنث إلى أن يصبح جسداً غير فعال وغير وظيفي. بل تحمد له عدم وظيفيته. ومن هنا جاءت الكناية عن هذا الجسد بأن صاحبته (نؤوم الضحى). هذه الغضة البضة التي لا يطلب منها شيء سوى أن تغذي هذا الجسد لكي يكون غضاً بضاً ويحافظ على صفات (التأنيث) فيه بحيث لا يخدشه العمل والنصب فيلحقه الجفاف والعضلية.

وتأتي صورة هذا الجسد بوصفه (ناعس الطرف) ليناً لدناً يتثنى ويتأوّد ويترنح ويمشي مشي القطاة إلى الغدير. ويحمد فيه ضعفه ووهنه وتثنيه، حتى قال عنه أبو نواس:

ضعيفة كر الطرف تحسب أنها
قريبة عهد في الإفاقة من سقم

هذا الجسد اللين البض يتراءى للثقافة الذكورية في صورة (النوم).

جسد نائم منوم. هذه صورة التأنيث الثقافي، صورة المرأة الكاملة: المؤنث الحقيقي.

10 ـ ضد العقل/ضد اللغة

«الأولاد والمجانين والقصر والنساء
ليسوا مواطنين»

قانون تشريعي فرنسي

ـ 1 ـ

في صيف 1993 ظهرت على شاشة إحدى محطات التلفزيون في أمريكا دعاية عن مشروب البيبسي كولا. وفي الدعاية ثلاث فتيات وثلاثة فتيان. وكانت البنات الثلاث يجلسن متمددات على الشاطىء المشمس ومعهن علب المشروب يتجرعن منه جرعات، ومر الشباب الثلاثة فاتلي العضلات يقطعون الشاطىء بحركاتهم المتوثبة ومعهم قوارير المشروب، والتفتوا باتجاه الفتيات وقالوا لهن: قارورة باردة تنفع في يوم حار. . . !

فأشارت إحداهن إلى علبة البيبسي، وشرعت تتحدث عن أن الحار والبارد مفهوم نسبي وأن جاليليو قال ويقول، وتعمقت في حديث علمي عن الحار والبارد. فما كان من الشباب إلا أن نظر بعضهم إلى بعض ثم فروا من أمام البنات مهرولين وساخطين.

ونظر البنات حولهن بحسرة وقلن لبعضهن: لقد كان الأولى بنا لو قلنا: آها. . ها ها. .

وانتهت الدعاية.

هذه دعاية لم تكن مجرد طرفة أو نكتة، إنها تعتمد على تصور ذهني متعمق في الوجدان الثقافي وهو أن الأنوثة خرساء، ويحسن بها ويزيد من جمالها وجاذبيتها أن تدع اللغة للرجل. ولو قال الحسناوات في هذه الدعاية ها.. آها، فهذا معناه أنهن تمثلن الشرط الثقافي الذي قسم العقل واللغة وجعلهما للرجل، أما الأنوثة فهي مجرد جسد يستقبل اللغة ويخضع لها من جهة ويرسل علامات صامتة مشفرة لكي يتولى الرجل فك الشفرات وتفسير العلامات. ودائماً ما يكون التشفير والإلغاز شرطاً في لغة المرأة، ويكون الإفصاح والإبانة عيباً. وهذا ما جعل الفتيان الثلاثة يفرون أمام وابل الفصاحة المؤنثة لأنهم فوجئوا بأنوثة غير ما يعهدون وما يتوقعون. وتعزز الدعاية هذا التصور من خلال كشف حسرة البنات على ما حدث ثم إعلانهن عن إخفاقهن الإبداعي.

ويجري تعميم الفكرة وتسويقها من خلال هذا النموذج الذي يقدم الأنوثة بوصفها قيمة خرساء أو كائناً غير لغوي.

ولذا يستحسنون اللثغة في الحسناء، وهو استحسان محدد بالحسناء فحسب. ولا يليق بالرجل وهو عيب فيه ونقص في فحولته، كما أن اللثغة تكون قبيحة ومكروهة إذا جاءت من غير الحسناء.

ولسان الحسناء لا تعيبه اللثغة لأنه ليس مطلوباً منها أن تستعمل لسانها للتعبير والإفصاح، ولكن يكفي أن تقول ما هو مثير ولافت وطريف لكي تزيد من جسدية الحسن وإغرائيته.

هذه صورة ذهنية وشرط ثقافي، ولو حدث مرة وخرجت الأنثى

عن هذا الشرط فإنها تفقد موقعها المؤنث، كما حدث لفتيات الدعاية، وكما يحدث ـ دائماً ـ حينما يتهم الرجل المرأة بأنها (رغاية) و (سليطة اللسان) و (ثرثارة). وهذه عيوب جمالية في الأنوثة تجعل أي استخدام فصيح للسان خروجاً على الشرط الجمالي وتكون اللغة رغياً والفصاحة ثرثرة. وليس منتظراً من الجسد المؤنث أن يتكلم ويفصح، ولذا يقول المثل الإنكليزي (الفتيات لكي تنظر إليهن وليس لتسمعهن).

والمسألة تبدأ في إغراء الجسد المؤنث بترك اللغة وتزهيده بها وإظهار ذلك بوصفه علامة على الجمال والحسن ومصدراً للإغراء، ولذا استحسن الشاعر هذه الصورة:

بنفسي وأهلي من إذا عرضوا له
ببعض الأذى لم يدر كيف يجيب
ولم يعتذر عذر البري ولم تزل
به سكتة حتى يقال مريب

هذه صورة لكائن أخرس عاجز عن الإفصاح لأنه جميل.

ثم تأتي بالدرجة الثانية حملة منظمة تشير إلى حماقة اللغة المؤنثة وضرر هذه اللغة على صاحبتها بحيث يفر الرجل من أمامها أو يصفها بالرغي والثرثرة.

وفي الدرجة الثالثة تأتي مؤشرات ثقافية واجتماعية تكشف عن عدم رغبة الرجل حتى في التحدث مع المرأة. وقد ظهرت تقارير إحصائية توضح أن الرجل الياباني لا يتحدث مع زوجته في أسبوع كامل سوى ما مجموعه ثلاثين دقيقة. وهذا يشير إلى علاقة (خرساء) لا ترى للغة مكاناً مع المرأة.

ـ 2 ـ

أما لماذا يجري تفريغ الجسد المؤنث من اللغة وعزله عن الفعل والتفاعل اللغوي، فهذا عائد إلى التصور الثقافي الذي يرى أن جسد المرأة خالٍ من العقل. وهذا تصور ثقافي عالمي، ونقرأ لدى الدنمركيين هذا المثل: (للنساء فساتين طويلة وأفكار قصيرة).

ويتحدث رسول حمزاتوف على لسان إحدى نساء روايته بما نصه: (يقال إن عقل المرأة في طرف ثوبها، ما دامت جالسة فهو معها، لكن يكفيها أن تنهض حتى يتدحرج عقلها ويسقط على الأرض ـ ص 63 بلدي).

وفي الثقافة الحديثة جرى النظر إلى العقل بوصفه ذكراً فحلاً قوياً ومنتصراً، وهذه هي الصورة التي توحي بها كلمات هيجل حينما رأى نابليون على رأس جيوشه فقال: (رأيت العقل يمتطي جواداً ـ انظر جارودي: في سبيل ارتقاء المرأة، ص 142).

ومن خلال هذا التصور الذي يرى العقل رجلاً يجري دائماً صرف عقل المرأة وإحالته إلى الحمق والتخريف. وهذا ما جرى في حكاية (زرقاء اليمامة) حينما أقبل جيش العدو متخفياً تحت الأشجار وأنذرت الزرقاء قومها قائلة لهم إنها ترى شجراً يمشي. فلم يصدقوها واتهموها بالتخريف، وجاءهم الجيش مصبحاً فأفناهم وقتل الزرقاء.

لم تستطع جديس أن تصدق امرأة في أصلها صدوق ومجربة وثابت صدقها وبعد نظرها من قبل، ولكن الثقافة والتصور الذهني عن عقل المرأة أكبر من قدرات الجديسيين على التخيل والتصديق فراحوا يصفونها بما تمنحه لهم الثقافة من صفات عن عقل المرأة، وأن مآله إلى التخريف. ولو افترضنا أن الذي رأى شجراً يمشي

رجل وليس امرأة فلا شك أن الحكم سيختلف وسيجري قبول الصورة الغريبة وسوف يصدق القوم الحكاية لأن قائلها رجل يملك اللغة والعقل.

وفي كل مرة تجود الثقافة على الأنثى بموقف إيجابي مثل موهبة الزرقاء في بعد النظر يجري سلب الجانب العقلي في الصفة وحصر الموهبة في شكلها الحسي فحسب، وبعد النظر عند الزرقاء يقف عند حدود الإبصار المادي ولا يرقى إلى بعد النظر العقلي. وهي عند قومها مجرد جهاز استطلاع وكشف أي (رادار) فحسب. ولا يحق لها أن تفسر أو تحلل ما ترى. وإذا رأت ما يعجزون عن تفسيره، فالنقص والعيب فيها وليس فيهم، وهي التي خرفت وليسوا هم الذين قصروا دون فهم علامة الشجر المتحرك.

إنها امرأة عقلها في طرف ثوبها وإذا نهضت سقط هذا العقل وتدحرج.

ولقد جادت الثقافة مرة على امرأة اسمها جهيزة يقال إنها دخلت على محفل يصطخب بالخطباء والمتحدثين الذين كانوا يتداولون في أمر مقتل أحد أفراد العشيرة، وبينما هم في خطب وعصب فجرت جهيزة لسانها المؤنث وأبلغت الجمع أن (القاتل) قد لاقى مصيره وقتل. وهنا سكت الجميع، وجاءنا المثل الرائع (قطعت جهيزة قول كل خطيب). وهو مثل يدل على الإنجاز والحسم واختصار الزمن والحدث. ولا عيب في هذا المثل سوى أن بطلته أنثى، وهي أنثى تجرأت واستعملت اللغة ليس مجرد استعمال خاص وذاتي، ولكنها استعملت لغتها لكي تقطع وتخرس لغة الرجال (الخطباء) وهذه جريرة لن تغفرها الثقافة لهذه الأنثى الإرهابية، ولذا فإن الميداني صاحب مجمع الأمثال يفسر هذا المثل ويقول إنه يطلق دليلاً على حماقة المرأة.

نعم كل أنثى تستعمل اللغة تصبح حمقاء.

وكل أنثى تستعمل العقل وبعد النظر تكون مخرفة.

وكل أنثى تقطع لغة الرجال يكون فعلها مثالاً على الحماقة.

والمعادلة الثقافية المحسومة هنا تقول إنه: بما إن الجسد المؤنث فارغ من العقل ـ كما تشهد الأمثلة والحكايات والوقائع ـ فإن أي استعمال للغة من قبل هذا الجسد يكون رغياً وثرثرة وحماقة.

وكل عيب لساني يكون جمالاً كاللثغة في الحسناء، لأن الجسد المؤنث ليس مطلوباً منه أن يكون ذا لغة أو ذا بعد في النظر.

ويتحول هذا من تصور ذهني يعيش في المخيال الثقافي لكل الحضارات إلى قانون تشريعي مصرح به. وكان في فرنسا قانون ينص على التالي (الأولاد والمجانين والقصر والنساء ليسوا مواطنين) وتاريخ هذا القانون هو 1793 وأقرب منه في التاريخ ما جاء في التشريع البرتغالي ما نصه (إذا كان جميع الأشخاص متساوين أمام القانون فالنساء لا يمكنهن ذلك بسبب اختلاف في الطبيعة أو لصالح العائلة) ـ انظر عن هذين النصين جارودي (38 ـ 120).

كما أن التقارير الإحصائية تشير إشارات مرعبة إلى حالات ضرب الأزواج لزوجاتهم في أمريكا حتى لقد بلغت حالات الوفيات من هذا الضرب ألف حالة في سنة واحدة. ومن أبرز القضايا المثارة الآن لدى أجهزة الإعلام الأمريكي هي حالات الضرب العائلية مما يعني أن الرجل لا يملك أي حيز مكاني أو معنوي للمرأة في نفسه، ويضيق بها ومنها ضيقاً تضيع معه اللغة والعقل، ولم يعد الرجل من هذا النوع الضارب لزوجته يرى العقل واللغة أدوات للتعامل مع الجسد المؤنث، ولذا يلجأ لهذه الوسائل اللاعقلية واللالغوية

ويخرج الجسد المؤنث من شرطي العقل واللغة.

هذا ما أفضت إليه الثقافة الإنسانية وتركيزها على الجسدية البحتة للأنوثة.

ملاحظة:

استفدت في الأمثال العالمية من كتاب ميشال مراد: روائع الأمثال العالمية 123 ـ 168.

11 ـ التمثيل الثقافي للجسد

ـ 1 ـ

لم يحدث قط أن استخدمت الثقافة (آلة جسدية) مثل استخدامها للجسد المؤنث. فهذا الجسد كان ـ وما زال ـ مادة للنشاط الثقافي في بعده الخيالي وفي بعده اللغوي.

ولقد ذكر الجاحظ استخدام (رجال) اللغة للجسد المؤنث بوصفه وسيلة لإظهار بلاغتهم واختبار فطنتهم، وفي ذلك يقول:

(قد علم الشاعر وعرف الواصف أن الجارية الفائقة الحسن أحسن من الظبية، وأحسن من البقرة. . . . . . ومن يشك أن عين المرأة الحسناء أحسن من عين البقرة وأن جيدها أحسن من جيد الظبية، والأمر فيما بينهما متفاوت، ولكنهم لو لم يفعلوا هذا وشبهه لم تظهر بلاغتهم وفطنتهم ـ رسائل 3/ 158).

يتمظهر الجسد المؤنث بوصفه معرضاً بلاغياً تمارس فيه الثقافة مهارتها الإبداعية اللغوية وتستخدمه من أجل هذه الغاية إلى درجة يبلغ معها التوظيف البلاغي للجسد المؤنث حد الغيرة والاستنكار على أي توصيف بلاغي للجسد ـ إذا لم يكن للأنثى ـ. وهذا ما جرى على الشاعر القطامي حينما وصف مشية النوق بقوله:

يمشين رهواً فلا الأعجاز خاذلة

ولا الصدور على الأعجاز تتكل

وهذا وصف جسدي مثير، أثار الثقافة وحرك غيرتها وفطنتها فتكلمت الثقافة على لسان العلماء والحكماء ـ كالعادة حينما يتعلق الأمر بالتأنيث ـ ونقلت إلينا كتب الحكماء أصوات الاعتراض على توجيه هذا الوصف الجسدي للنوق، ونقل ابن طباطبا عنهم ما يلي: (قالت العلماء: لو جعل هذا الوصف للنساء دون النوق كان أحسن ـ عيار الشعر 143). وهذا قول تردد عند المبرد وأبي هلال العسكري وثعلب وابن وهب وابن رشيق.

يتبادر حراس الثقافة إلى تصحيح غلطة الشاعر غير الفطن فينقلون البيت من جسد الناقة إلى جسد المرأة.

والمرأة والناقة كلتاهما مؤنثتان، وكذا البقرة والظبية، وفي الجميع عيون حوراء، ولكل جسد من هذه الأجساد مشية أو مشيات خلابة وجيد مصقول. وللذكور من الحيوانات ومن البشر صفات جسدية لا تختلف في جوهرها وفي جسديتها عما لدى الأجساد المؤنثة، غير أن التمثيل الثقافي للجسد يصطفي جسد المرأة تخصيصاً وتحديداً لكي يكون صفحة بيضاء محتكرة ـ دائماً ـ لخيال الشاعر والواصف لكي يستجلي عبرها مهاراته البلاغية وفطنته الذهنية.

ومن هنا يحدث تشابك دلالي في تسمية الأشياء، فالمرأة (غزال) من حيث تمثلاتها الجسدية والكلام عنها (غزل) من جهة تجلي صورتها اللغوية، والغزال والغزل إشارتان متصاحبتان في بلاغة الثقافة وفي فطنتها. وعلامة هذه الفطنة البلاغية هو هذا الربط الجذري اللغوي ما بين الغزال بوصفه حيواناً جميلاً تشبَّه به المرأة. والغزل من حيث هو مصطلح دال على كلام الرجل عن المرأة.

_ 2 _

حينما تتمثل الأنوثة بوصفها (صفحة بيضاء) فهذا معناه أن الثقافة تفرض على هذا الجسد شروط الصفحة البيضاء وصفاتها، من حيث إنها جهاز استقبال مستسلم للمرسل وقابل لأن ينكتب وينطبع عليه أي تمثيل لغوي. وإذا تمت عملية الكتابة صارت الصفحة ذاتها مصدراً لنقل الرسالة وحفظها وتثبيتها.

وهذا ما هو حادث مع الجسد المؤنث حيث ظلت الثقافة تكتب عليه وتحفر فيه وتنقش بلاغتها (وفطنتها) بحيث صار هذا الجسد حاملاً وناقلاً ومبلغاً لكل هذه التمثيلات البلاغية. ويفعل ذلك باستسلام وقبول كامل كحال الصفحة البيضاء التي تخلص في تقديم الرسالة دون تدخل أو تحريف أو اعتراض.

ولقد قبلت المرأة لغة الرجل فيها وارتضت أن تكون صفحة في سجل الثقافة تحمل هذه اللغة معها وتنقلها وتقدمها للآخرين بحيث صار الجسد المؤنث مادة للقراءات الثقافية بعد أن جرى تحميله تحميلاً بلاغياً ولغوياً مكثفاً من جهة ومتواتراً من جهة أخرى، مما ضمن لهذه الثقافة القبول والاستحسان من الرجل صانع تلك الثقافة ومن المرأة بوصفها جسداً أو صفحة بيضاء تعيد تمثيل هذه اللغة في كل مرة يتعرض الجسد لمناسبة تستدعي قراءته وتفسيره وفك شفراته.

ولذا فإن الجسد المؤنث لا يظهر في موقع عام إلا ويكون بمثابة كتاب مفتوح جاهز للقراءة، ويبدو أن هذه مسألة تم الاتفاق عليها. فالمرأة تبذل قصارى جهدها لتقديم جسدها على (أجمل) صوره، وهذا الجمال ليس الجمال الطبيعي الفطري بل هو الجمال الثقافي، الذي اصطنعته الثقافة بمواصفات خاصة وبنعوت متواطأ

عليها وجرى تثبيتها في المصطلح الاجتماعي من جهة والمصطلح البلاغي من جهة أخرى؛ فالجسد يتجلى حسب شروط الجمال الصناعي ويتحرك حسب مواصفات الحسن البلاغي. والدلالة النهائية لهذه الصفحة المفتوحة هو (الفتنة). وهي غاية التمثيل الثقافي للجسد. وأي جسد فتان فهو بالضرورة جسد امرأة، وأي فتنة في الحيوان كالظبية والناقة أو في النبات كالورد أو في الروائح كالمسك فهي بالضرورة نعوت لا بد أن تصرف وتحتكر للجسد البشري المؤنث. وهذا ـ وحده ـ ما تتجلى فيه بلاغة الثقافة وفطنتها. ولولا هذا لظهرت الثقافة خالية من البلاغة وناقصة في فطنتها. ولذا فإن الشاعر القطامي حينما خانته فطنته بادر إليه ممثلو الثقافة وأعادوا للثقافة بلاغتها وفطنتها وصرفوا الشعر من وصف الناقة إلى وصفه المرأة.

ـ 3 ـ

وبما أن الثقافة قد حولت الجسد المؤنث إلى صفحة بيضاء فإن هذا الجسد صار قابلاً لأن يكتب عليه الشيء ونقيضه، ويذكر لنا الثعالبي في ثمار القلوب (ص 270) مباراة بلاغية بين بليغين يتنافسان في أيهما أمهر في إجادة تمثيل الجسد المؤنث. ولنقرأ خبر الثعالبي الذي يقول:

(وأبلغ ما قيل في ذمهن قول الآخر:

إن النساء شياطين خلقن لنا

فكلنا يتقي شرَّ الشياطينِ)

على أنه نقض قول من قال:

إن النساء رياحين خلقن لنا

فكلنا يشتهي شم الرياحينِ

طبعاً لن نغفل هنا عن وصف الثعالبي للبيت الأول وأنه (أبلغ ما قيل في ذمهن)، حيث تصف الثقافة لغتها عن المرأة بوصفها لغة البلاغة والفطنة مثلما أنها لغة الحكمة. وهذه صفات ثابتة مستقرة ويجري وصف أي كلام عن النساء ـ دائماً ـ بهذه الصفات مما يمنح تمثيل الثقافة للمرأة صفات الدقة والصحة والتمكن.

ثم إن استعارة (الشياطين) أو (الرياحين) بوصفهما مجازين يعبران عن موقع الجسد المؤنث وقيمته يصدر عن رؤية الثقافة للمرأة بوصفها كائناً غير جوهري. فهي مخلوقة لنا (شياطين خلقن لنا ـ رياحين خلقن لنا). ولسن مجرد شياطين أو مجرد رياحين. وهذا يتقابل مع جملة تتردد في (ألف ليلة وليلة) حيث تقول المرأة للمرأة (وما خلقت النساء إلاّ للرجال).

وهذه جملة ترددت كثيراً في حكايات ألف ليلة وليلة وتقولها ـ دائماً ـ امرأة كبيرة مجربة (أي حكيمة) لفتاة صغيرة غضة، وذلك من أجل إقناعها في قبول زوج خاطب.

وصياغة الجملة توهم أنها أثر ديني وذلك بإسنادها إلى الخالق جل وعلا عن هذا الباطل.

وهي إحالة إلى الوهم الثقافي المهيمن الذي يجعل الأنوثة مادة مصنوعة من أجل الآخر، فهي ليست ذاتاً قائمة بوجود خاص لها، أو عليها، ولها دور محتسب في أعمالها وفي تصرفاتها، ولكنها مخلوقة من أجل مخلوق آخر، هي له شيطان تارة، وريحانة تارة أخرى. تتجلى فيها بلاغته وفطنته، وتتجلى فيها رؤيته. مما يقلصها إلى حضور بصري فحسب فهو يراها لتتمتع عينه بها وليتنزه ناظره فيها، وإذا زالت هذه النزهة الجسدية، وعجز الجسد المؤنث عن استثارة هذه الالتفاتة فإنه حينئذٍ جسد غير مؤنث، جسد شيطان، في صفحة اليأس وسن اليأس. وما إن يحضر جسد مؤنث في مجال

البصر الثقافي حتى تبدأ عيون الثقافة في نخل هذا الجسد وقراءته إما بوصفه ريحانة تشد وتثير الحواس، فإن لم يكن كذلك فهو شيطان أو فهو يأس ونضوب وفاكهة جف ماؤها ولم تعد صالحة للاستهلاك الثقافي، هو صفحة امتلأت فصارت مسودة ومكان المسودات سلة المهملات. ويدخل هذا الجسد حينئذٍ في المهمل والمغفول عنه وفي منتهي الصلاحية.

ـ 4 ـ

لا تكتمل صياغة الجسد المؤنث وتمثيله ثقافياً إلا من خلال إضافته إلى الذكورة، ولا يضاف إلى نفسه ولا تضاف الذكورة إليه. فالمرأة زوجة فلان، ولكن فلاناً هذا لا يتعرف بكونه زوج فلانة، وهي أم فلان. وقد جرى العرف الثقافي على الاستحياء من ذكر اسم المرأة والتصريح به، ووجودها من حيث التسمية يكون عبر وسيط مذكر، فهي الشاعرة أم نزار الملائكة، وهي جورج إليوت وجورج صاند.

هي كائن بلا اسم وبلا هوية إلا من خلال الرجل وعبره، وهي لم تخلق إلا من أجله ـ حسب زعم الثقافة وليس ذلك في أي نص ديني، بل إن الدين كرم المرأة تكريماً عجزت عنه الثقافة ـ .

وحينما حارت البلاغة في الاحتفال بمولد الأنثى والتهنئة فيه لم تجد لها من وسيلة إلا من خلال استنهاض فطنتها ونباهتها التي مثلها الصاحب ابن عباد الذي أسعفته بلاغته الذكورية فأنشأ نصاً في التهنئة بمولد بنت، حل به مشكلة الثقافة مع هذه المناسبة المحرجة ثقافياً، فقال:

تهنئة ببنت

أهلاً وسهلاً بعقيلة النساء، وأم الأبناء وجالبة الأصهار والأولاد

الأطهار والمبشرة بإخوة يتناسلون بخباء يتلاحقون ـ يتيمة الدهر (3/ 251).

هذه ذريعة بلاغية وجد فيها الصاحب وسيلته لاختبار فطنته واستعراض فصاحته وأعانته ثقافته الفحولية على كشف دور الأنوثة ليس بوصفها ذاتاً جوهرية ولكن بوصفها أداة تنحصر فائدتها عبر جاهزيتها لجلب الذكور من أولاد وأصهار وأخوة. ولو حدث وعجزت هذه البنت عن جلب الموعود به فسوف تنقلب التهنئة إلى كمد (وإذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسوداً وهو كظيم، يتوارى من القوم من سوء ما بُشر به أيمسكه على هون أم يدسه في التراب ألا ساء ما يحكمون ـ سورة النحل 58ـ 59).

تعمل الثقافة على تسويد صفحة الأنثى في وجه الرجل الذي وجد البشارة سوءاً فكظم الخبر في مطاوي ثقافته، وهذا ما أوجد التحدي أمام بلاغة الصاحب ابن عباد ليحول الاستياء إلى وعد بالذكور.

والجسد المؤنث صار مادة للثقافة تمارس بلاغتها فيه، ليس لأنه أهل لهذا التفتيق البلاغي. ولكن الثقافة تريد أن تثبت فحولتها الجسدية واللغوية فاتخذت الجسد المؤنث وسيلة لذلك وجعلت منه صفحة بيضاء قابلة لأن تكتب عليها الثقافة ما تشاء.

12 ـ الأنوثة المحرفة

ـ 1 ـ

تحدث ابن حزم عن سوء ظنه بالنساء (الطوق 79) وبنى ذلك على خبرته معهن حيث كانت طفولته معهن، ولهذا فإنه ينطلق في كتابه منطلقاً يحدد فيه الجنس المؤنث بأنه نوع بشري محصور القيمة في النكاح ودواعيه، ويراهن (متفرغات البال من كل شيء إلا من الجماع ودواعيه).

وابن حزم هنا يقيس الجنس المؤنث كله على أمثلة فردية، وما شاهده على نسوة محددات صار نموذجاً نوعياً على جنس النساء كافة.

وهذا ما تجنح إليه الثقافة في تصويرها للمرأة، حيث يجري تعميم المثال الواحد، ويجري تصنيف الأنوثة وتنميطها بناء على ما تفعله واحدة منهن. والمرأة هنا ليست ذاتاً مستقلة تعبر عن نفسها وتمثل فرديتها، وإنما هي نموذج ومثال على جنسها كله. على عكس الرجل الذي تنظر إليه الثقافة بوصفه ذاتاً مستقلة، وفعل واحد من الرجال لا يمثل الذكورة كلها ولا يصنفها أو ينمطها. فالرجل يملك عالمه الخاص فهو جسد وعقل، وحركة وفعل، وهو كائن

مستقل وذات خاصة، وتكون الصفات والنعوت في الذكورة أنواعاً وأصنافاً، والذكورة بهذا تقوم على التنوع والتعدد. والفعل فيها نسبي وذاتي واحتمالي.

أما الأنوثة فهي جنس واحد ونوع واحد وشعور واحد. وما تفعله واحدة من النساء يكون صفة لهذا الجنس، خاصة الأفعال الجسدية النمطية.

وإذا ساء ظن ابن حزم في بعضهن صار هذا رأياً نمطياً منه على كافة النساء. ولنتمعن في هذا الخبر الذي يورده ابن حزم ويقول فيه: (وإنك لترى المرأة الصالحة المسنة المنقطعة الرجاء من الرجال، وأحب أعمالها إليها، وأرجاها للقبول عندها، سعيها في تزويج يتيمة، وإعارة ثيابها وحليها لعروس مقلة).

هذا خبر عن امرأة صالحة تفعل الخير والإحسان. ولكن ابن حزم ـ عفا الله عنه ـ يسوق الخبر في سياق انحصار بال النساء بالجماع ودواعيه. وكأن المرأة الصالحة هنا لا تعير ثيابها وحليها للعروس اليتيمة من باب فعل الخير، ولكن ذلك ـ فحسب ـ من باب التشوق للنكاح ودواعيه.

يندفع ذهن ابن حزم نحو هذه الصورة النمطية للمرأة نتيجة لاعتماده على أمثلة شهدها في صغره واستقرت في ذهنه بوصفها صفات نمطية نوعية تتحدد بها الأنوثة وتنحصر داخلها.

ولقد كانت الخبرة الشخصية سبباً في تأليف ابن حزم لكتابه (طوق الحمامة). ولذا تطغى النظرة الشخصية والعبارة الخاصة على الكتاب، حتى إن الأشعار التي وردت فيه كلها من إنشاء المؤلف، والإحالات المرجعية تعود كلها إلى راوية محدد هو ابن حزم ذاته. وليس في الكتاب مرجعيات خارج الذات المؤلفة.

والذات الناطقة في الكتاب هي ذات واثقة من علمها وخبرتها الخاصة ولذا فهي قاطعة في أحكامها، ولا نجد عند ابن حزم تنوعاً ثقافياً حول الحب مثلما نجد في كتاب ابن قيم الجوزية. وذلك لأن ابن القيم يستند على مرجعيات متنوعة وفتح كتابه على كافة المصادر والمرويات فتعددت الرؤية عنده ورأينا نوعاً من العشق غير الجسدي تعرفه العرب في جاهليتها يختلف عن العشق الحضري بخصوصياته الجسدية.

إن كتاب ابن حزم بصفته هذه يمثل الثقافة السائدة ويتجاوب معها، وهي ثقافة تحرم الأنوثة من التنوع والاختلاف، وتحصرها في صور نمطية تلغي فردية المرأة وتجعلها نموذجاً على نوعها ويجري تصنيف النوع على مثال واحد ويستشهد بفعل فاعلة ما على أنه فعل النساء كلهن. وكل فعل وإن بدا حميداً فإنه ينصرف باتجاه الصفات النوعية التي تغير معنى الفعل الفردي الحميد لكي تجعله فعلاً نمطياً خاضعاً للتأويلات النمطية والتحريفات الجنسية.

ـ 2 ـ

تجري عمليات التأويل النمطي هذه استناداً إلى المفهوم الثقافي الذي يرى أن الجسد المؤنث جسد غير عاقل، جسد مفرغ من العقل، ومن هنا فإن النساء (متفرغات البال) فهو ـ إذن ـ جسد سلبي لا يعقل ما يفعل، وكل فعل وإن بدا حميداً فهو ليس كذلك. وهذا بالضبط ما نجده في حكايات (ألف ليلة وليلة) في الليلة الثانية والسبعين وخمسمائة (572) حيث تحكي القصة عن مكيدة نسوية ويجري السرد عن (كيد النساء) ولكن القصة لم يكن فيها مكيدة وكانت المرأة بطلة القصة تدافع عن عرضها وعرض رجلها وعن شرف بيتها. وجاءت المكيدة والغدر من رجل اعتدى ومكر، ولكن

القصة لا تشير إلى كيد الرجل، وتسكت عن الرجل مكتفية بإحالة صفات الكيد إلى فتاة لم يصدر منها سوى عمل بطولي فيه ذكاء ودهاء وشرف. ولكن الثقافة لا تحيل إلى المرأة بهذه الصفات، ولا تجد لها سوى صفة يجري إقحامها على الحكاية بوسائط التأويل والتحريف النمطية.

والحكاية هي أن ملكاً عظيماً رزقه الله غلاماً بعد صبر طويل وانتظار مديد وكان الملك يحبه ويتعلق به.

وفي يوم من الأيام نظر الحكيم إلى السماء فأدرك أن الغلام معرض لخطر الموت إن هو تكلم في الأيام السبعة القادمة، وأخبر الملك بذلك. فتصرف الملك بسرعة حيث أوكل أمر الطفل إلى جارية من محظيات الملك والأثيرات عنده، وأمرها أن تشغل وقت الغلام ليلاً ونهاراً لمدة سبعة أيام ولا تدع له فرصة للكلام. وأخذت الجارية الفتى الأمير وملأت وقته بالطرب وشاغلته بالمعازف في قصر كله جوارٍ لا شغل لهن سوى إلهاء الفتى بالعزف على مسامعه حتى لا يجد وقتاً للكلام.

وتأتي المكيدة هنا من الجارية حيث تقع في غرام الفتى وتراوده عن نفسه، ولكنه يأبى ذلك لا سيما وأنها محظية الملك الأثيرة عنده. فما كان من الجارية إلا أن تظاهرت أمام سيدها الملك بأن الفتى هو الذي راودها عن نفسها.

وغضب الملك وقرر قتل ولده.

غير أن (الحكماء) تدخلوا لإنقاذ الولد وأدخلوا في روع الملك أن الجارية ربما كذبت وأن القصة من كيد هذه المرأة.

ولكي يثبتوا له فكرة الكيد النسوي جاؤوه بالحكاية التالية:

وهي أن ملكاً من الملوك ذا جاه وسلطان وثراء وعنده من

الجواري والمحظيات ما لا يحصى، وفي يوم من الأيام نظر من على أحد السطوح فرأى جارية لم ير مثلها في جمالها وحسنها، وسأل عنها فقيل له إنها جارية الوزير، فخطط الملك لإبعاد الوزير في سفرة نائية. وفي غيبة الوزير راح الملك إلى الجارية في بيتها وراودها عن نفسها ولم يك أمام الفتاة من سلاح تتقي به شر المعتدي سوى دهائها ولذا اقترحت على الملك أن ينتظر حتى تعد له طعاماً ليأنس بالأكل أولاً ثم ينال مراده بعد ذلك. وقبل الملك هذه الفكرة وأعطته الجارية كتاباً يتسلى به بينما تنشغل هي بإعداد الطعام. ولما أخذ الملك في قراءة الكتاب وجد فيه مواعظ تردع عن الزنى وتخوف من عواقبه فارتدع الملك واستحى من نيته السيئة.

ولما حضر الطعام جلس الملك على تسعين صحناً من الغذاء المتنوع، ولكنه حينما شرع في الأكل اكتشف أن الصحون التسعين المنوعة تعطي مذاقاً واحداً. فتعجب وسأل الجارية عن السبب، فقالت له: ها نحن معشر النساء مثل هذه الصحون أشكالها مختلفة وطعمها واحد. ففهم الملك الرسالة ورجع دون أن يمس الفتاة.

نحن هنا أمام ثلاث حكايات، في الأولى مكيدة نسوية واضحة، وفي الثانية مكيدة من الملك الرجل ضد وزيره. وفي الثالثة نجد قصة العفة والذكاء من امرأة مخلصة ومحنكة.

ولكن الرواية جاءت لتأكيد فكرة كيد النساء وكانت القصة الثالثة هي المرتكز في تمثيل الكيد. أي أن الحكاية التي لا كيد فيها سيقت لتأكيد فكرة الكيد.

وهذا يعزز المفهوم الثقافي الذي يجنح إلى تأويل الفعل المؤنث وتحويله إلى فعل نمطي، وفي هذه الحكايات جرى تثبيت فكرة الكيد بآليات تنميطية قسرية. وجرى القياس على القصة الأولى،

وهي تنطوي على كيد نسوي، وتبعاً لآليات القياس النمطي سارت الحكايات على مسارين الأول إقصاء الكيد الذكوري حيث جرى إغفال كيد الملك لوزيره، والثاني تأويل الحكاية الثالثة وتحريفها لكي تكون حكاية كيدية.

وهذه ليست بدعة أو هفوة سردية في حكايات (ألف ليلة وليلة)، ولكنها نمط ثقافي يطغى على الفعل الثقافي من حيث تمثيله للجسد المؤنث. وهو تمثيل يقوم على القياس النمطي الذي يجعل حادثة واحدة مقياساً نموذجياً على الجنس كله، ويجري تحريف الأحداث والأفعال بواسطة التأويل لكي تتوافق مع منطق القياس النمطي.

ولقد رأينا من قبل أن المثل الرائع الذي يقول (قطعت جهيزة قول كل خطيب) جرى تأويله ليكون دليلاً على حماقة المرأة بدلاً من فاعليتها. وكل فعل نسوي إيجابي يتحول في العرف الثقافي إلى عمل سلبي (نمطي). وفي اللغة نقرأ دلالة كلمة (فحل) فنجد أنها تعني الرجل الشاعر المبرز أما (الفحلة) فهي المرأة السليطة، وهي سليطة لأنه لا يحق لها أن تكون مبرزة في لغة هي من محتكرات الرجل.

والمفعول العقلي واللغوي محتكرات ذكورية، وإذا ظهرت علامات الدهاء والذكاء على جارية واستعملت هذا الدهاء ضد الرجل فإن فعلها حينئذٍ يكون كيداً نسوياً يستشهد به على خبث رؤوسهن، وعلى أن هذه الرؤوس لا يصدر عنها سوى الكيد.

ـ 3 ـ

تمنع الثقافة الجسد المؤنث من حقه الطبيعي في إرسال إشارات عاقلة. إنه جسد محصور حصراً قاطعاً في لغة واحدة، لغة تحمل

إشارات الإثارة الشبقية فحسب.

وإذا خرج هذا الجسد عن هذه الإشارات أو عجز عن إرسال هذا النوع من الإشارات فإن كل ما يصدر عنه حينئذٍ هو إشارات خاضعة للتحويل والتأويل وهي إما أن تكون كيداً أو تكون حماقة ولا تخرج لغة المرأة وعقلها عن هذين القطبين ـ حسب العرف الثقافي التنميطي ـ مما يعني أن الثقافة تحرم الجسد المؤنث من حقه اللغوي العقلي وتحصره في حقل دلالي واحد لا يغادره ولا يخرج عنه إلا إلى متاهات الإقصاء والإلغاء لأن ما هو غير مثير وشبقي هو بالضرورة الثقافية حمق أو كيد.

13 ـ الثقافة حينما تستحي من ثقافتها

ـ 1 ـ

هل تستحي الثقافة من فعلها. . . ؟

وهل تداري خجلها وتغطي عليه. . . ؟

فيما يتعلق بصورة المرأة في الثقافة لا شك أن هناك حيلاً كثيرة في التعبير عن هذه الصورة والعبث بها بطرائق متنوعة.

وأشد أنواع هذه الحيل مكراً هي فيما نجده في (الأمثال) وفي (الأساطير).

وهي نوع من الخطاب الماكر حيث يختفي المؤلف أو صانع الحكاية، وتبرز الأسطورة أو المثل من دون مؤلف أو تاريخ أو أية علامة على صانع النص ومبدع المثل.

ولذا فإن الأمثال والأساطير تأتي بوصفها قناعاً تتقنع فيه الثقافة لكي تمنح نفسها حرية غير مراقبة للتعبير عن مكنونها. وأخطر هذه المكنونات هو صورة المرأة.

وتأتي أفروديت (أو فينوس) بوصفها أبرز علامات الفعل الثقافي مع الجسد المؤنث.

ونحن نرى الآن تماثيل أفروديت (فينوس) في متاحف العالم

وقد طار من التمثال إما رأسه أو يداه.

وهو تمثال لامرأة عارية ومثيرة ومغرية، إنه جسد خلاب. ولكنه جسد بلا رأس أو جسد بلا يدين.

وهذه هي صورة المرأة بلا رأس.

وهي صورتها بلا يدين (نؤوم الضحى، خرقاء، سيدة كريمة فلا تعمل).

جسد معطل.

وفي مركز بومبيدو في باريس تظهر منحوتات للمرأة في أعضاء جنسية مضخمة ورؤوس فارغة. وظهر تمثال لامرأة ذات رأس بحجم حبة الزيتون، مع نهود منتفخة وأعضاء تناسلية متورمة.

من كسر يدي أفروديت..

ومن قطع رأسها...

هذا سؤال لن نعرف جوابه مثلما أننا نجهل قائلي الأمثال وصانعي الأساطير. إنها حيل ثقافية للتعبير عن المكنون عبر الرمز والمجاز والحكاية، لكي يجري إقناعنا بأن المرأة جسد بلا رأس، وأنها تمثال عارٍ وجذاب وفتان ـ وحسب ـ.

ـ 2 ـ

وإن كانت الثقافة تتوسل بالمجاز والحكاية لتداري سوءتها وحياءها فإن أولاد الثقافة قد تعلموا هذه الحيل من سيدتهم ومربيتهم البارعة.

وها هو توفيق الحكيم يتناول حكاية بجماليون مع تمثاله ليصوغها صياغة فحولية تضع الأنوثة في الإطار الثقافي المحدد.

والفنان القبرصي بجماليون يصمم تمثالاً باهراً لأنوثة جذابة

فتانة، ولكنه ينظر إلى تمثاله الجميل بحسرة ويتمنى أن تدب فيه الحياة.

وتتدخل الثقافة هنا لتحقق للفنان الذكر رغبته، وتقول الأسطورة إن أفروديت وهبت الحياة للتمثال الذي تحرك وتنفس بوصفه فتاة بارعة الجمال كاملة الحياة.

وهنا يتكامل الجمال مع الحيوية في هذا الكائن المؤنث، وتأتي صفة الحياة من (أفروديت) التي هي صورة أنثوية عن الجسد المكتنز إغراء وشهوة.

ويقف دور الأسطورة عند هذا الحد. وهو موقف يوحي بانتصار المرأة لأنوثتها عبر تصرف (أفروديت) ومنحها الحياة للتمثال.

ولكن توفيق الحكيم يعيد صياغة الحكاية ليقلب القصة ويفسد فرحة الجسد المؤنث بالحياة.

وفي مسرحية توفيق الحكيم نشاهد بجماليون يدخل مع تمثاله الحي في صراع مرير. فهذه امرأة تتصرف تصرفاً بشرياً، فهي تطبخ وتكنس، ويعتريها ما يعتري البشر من نواقص وأزمات. إنها شروط الحياة، ولكن هذه الشروط تقلل من قيمة الجمال ومن فتنة الجسد الكامل الجسدية.

صارت جسداً حياً يتكلم وينفعل ويصرخ ويفكر وهذه كلها نواقص ونواقض تنقض صورة الأنوثة التامة ـ كما يريدها النحات ـ.

وهنا يضيق الفنان ذرعاً بتمثاله ويتوجه بالدعاء والتضرع لكي يعود إلى سابق عهده ويتحول إلى جماد صامت أخرس غير فعال. ويهوي على رأس الفتاة بالمكنسة.

إنه يهوي على رأسها بالتحديد. يحطم هذه الرأس ويقضي على

صفات الحياة في الجسد المؤنث.

لا يجتمع الجسد المؤنث والرأس. ولذا صرنا نرى تماثيل أفروديت وفينوس مقطوعة الرأس (واليدين).

تخطىء الثقافة - أولاً - فتمنح الأنوثة رأساً ومجموعة صفات، ولكن الثقافة لا تعدم ابناً باراً يكتشف الغلطة ويتولى تصحيحها. وذلك لكي يحافظ على صورة (الجمال الكامل) وهي ما يتجسد في هيئة تمثال عار صامت راكد يخضع خضوعاً تاماً لإرادة النحات. ويخضع خضوعاً تاماً لإرادة الثقافة التي تظل تمارس دورها في النحت وفي التشطيب، فهي تقوم بالصياغة وإعادة الصياغة، ولكنها تنتهي دوماً بجسد بلا رأس ولا لسان ولا يدين وهو جسد ثابت لا يتغير منذ عصر الجاهليات الفحولية الأولى على زمن النحاتين الأوائل إلى زمن الكبرياء الفحولية المعاصرة في منحوتات مركز بومبيدو في باريس.

- 3 -

وتصبح صورة فينوس (أفروديت) نموذجاً للجمال المؤنث بوصفها صامتة راكدة وبلا رأس ولا يدين، وهي إشارة مجازية عن عدم حاجة الأنوثة للرأس وعدم حاجتها لليدين مذ كانت نؤوم الضحى.

وإن أي تغير في صورة الجسد المؤنث المرموز له بجسد فينوس سوف يتبعه حالة استنفار ذكوري.

حدث هذا لعمر أبو ريشة الذي يحكي لنا في ديوانه (ص 315) أنه كان يعرف فتاة هي المثل الأعلى للجمال ثم غابت عنه عشر سنوات، ولما رآها بعد تلك الغيبة لم يفت على ذهنه الفحولي أن يلاحظ التغير عليها. وهنا تشرئب النفس الذكورية لتستدعي

(فينوس) وتمثال (بجماليون) ويطلق الشاعر الرجل قصيدته (امرأة وتمثال) حيث تحضر فينوس وتتجسد في أبيات القصيدة وتكون نموذجاً يحتذى وهدفاً مطلوباً. ويطلب الشاعر من فتاته ألا تتغير، أن تتوقف عن الحياة وأن تكف عن النمو، وأن تكون فينوس الأخرى. يطلب منها أن تتحجر وألا تتغير. وأن تتوقف أمامه تمثالاً أخرس جامداً، لأنه يريدها كذلك ويريد أن يخرجها من شروط الحياة مثلما فعل بجماليون صاحبه الحكيم. ويختم أبو ريشة قصيدته ببيت القصيد وبيت القصد فيقول:

«أخشى تموت رؤاي إن تتغيري. . . فتحجري».

عليها أن تتحجر وأن تتحول إلى فينوس كي لا تموت رؤى الشاعر

إنه الجسد المؤنث، مادة بصرية ومجال لسياحة عيون الشاعر ونزهة خاطر النفزاوي وأتباعه. وحسب المثل الإنجليزي (المرأة لكي تنظر إليها لا لكي تسمعها). ولذا يطلب منها الشاعر أن تتحجر، ولو انتظرنا قليلاً لرأينا الشاعر يهوي بالمكنسة على رأسها يتخلص من هذا العضو الزائد ـ كما يفعل الأزواج الأمريكيون اليوم بضربهم لزوجاتهم اللواتي لم يقبلن بهذا المجاز الشعري الفحولي ويتحجرن مثل فتاة شاعرنا.

ـ 4 ـ

هذه معادلة تنجزها الثقافة على يدي أبنائها الأوفياء لشروط الرؤية المترسخة، وإن استحت الثقافة عن فعل بعض هذه الشروط في فترة ما فإن رجالاً بررة يأتون في آخر الزمان ويكملون ما نقص من الشروط. وتأتي المعادلة الثقافية أخيراً بصياغة نهائية هي:

(إن أية إضافة حيوية ليست سوى نقص في الجمال الجسدي).

فتمثال بجماليون كامل الجمال ولم ينقص إلا بعد أن اكتسب شروطاً جديدة أفسدت جماله، ولذا تولى توفيق الحكيم إعادته إلى كماله الجسدي. وحاول أبو ريشة تجميد تمثاله لكي تظل فتاته مثلاً أعلى للجمال.

وكل نقص في حيوية الجسد يصبح ميزة جمالية. ولذا فإن أبو ريشة حينما رأى فتاة عمياء صرخ مبتهجاً ابتهاجاً فحولياً وقال:

عيونك أجمل ما في الوجود
لأنك لست ترين بها

كلما تعطلت حاسة فاعلة كالرأس واللسان وغيرهما زاد ذلك من جمال الجسد الذي يسمو بكونه أخرس غير عاقل وغير فاعل حتى لقد استحسنوا اللثغة في الحسناء، وطلبوا تحجر الجسد ليكون تمثالاً أبكم يستجيب لليد إذ تلمس والعين إذ تسيح والثقافة إذ تقطع منه الرأس واليدين.

وما من شك أن توفيق الحكيم وأبو ريشة قد تشربا الفعل الثقافي وتشبعا منه وفيه ولذا نضح إناء كل منهما بما اختزنه من رصيد ثقافي عن الجسد المؤنث.

14 ـــ الخطر المؤنث (وأد الرجال)

ـ 1 ـ

حكاية من حكايات الهنود الحمر تقول إن عجوزاً تعيش في كوخ ناء في غابة معشبة، وعندها في الكوخ فتاتان هما آية في الجمال والفتنة. وقد دأبت العجوز على التعرض للشباب ذوي الوسامة والفتوة حيث تدعوهم للضيافة في كوخها، حيث ترعاهم وتكرمهم على أحسن ما يكون الإكرام. وفي الليل يجد الشاب الوسيم نفسه محاطاً بالفتاتين الجميلتين بين مداعبة وإثارة حتى يواقع إحداهن. وما أن يفعل ذلك حتى يلاقي منيته ويموت ساعتها.

وتقول الحكاية إنه ما دخل شاب ذلك الكوخ إلا وكانت نهايته الموت.

ولقد شاع بين الرجال خبر يقول إن العجوز قد ركبت أسناناً حادة في عضو الأنوثة لدى كل من الفتاتين، وما أن يقع العضو الذكوري بين هذه الأسنان حتى تبدأ تلوكه وتمزقه وينتهي الأمر بموت الفتى الشاب.

* * *

هذه حكاية تستند على ثقافة عامة لا تخص الهنود الحمر

وحدهم ولكنها سائدة لدى كل الشعوب. وهي تقوم على تصور راسخ عن (الخطر المؤنث) وأن الأنثى خطر مبيت ضد الرجل.

ومن الممكن فك شفرات هذه الحكاية ومقارنتها بإشارات كثيرة ترد في سائر الثقافات.

وليس خفياً علينا أن نكتشف علامات هذا الخوف الثقافي من مغبات تعرض الجسد المذكر لمخاطر الأنثى.

فالثقافة تقول إن الحب جنون.

والثقافة تقول إن الحب موت.

وفي هذه الحكاية جاء الكوخ النائي في الغابة المعشبة بوصفه رمزاً لمصيدة العشق. والصياد امرأة عجوز تتوسل بأدق آلات الصيد وأحكمها عبر جسدين فاتنين، وذلك بالإيقاع بالرجال، خاصة من هو شاب وسيم، لينتهي بتمزيق عضوه المذكر والقضاء على فحولته وعلى وجوده.

إنها مؤامرة مدبرة ومخطط لها من أجل القضاء على الجنس المذكر بواسطة عضو الأنوثة وباتجاه عضو الذكورة.

والحكاية إنما هي إنذار وتنبيه إلى هذا الخطر المتربص والكمين المجهز.

والمرأة هنا شيطان (شياطين خلقن لنا) وهي شر متربص يتمثل في (عجوز). وكما يقول المثل العالمي (حيث لا يصل الشيطان يرسل عجوزاً). وهذا مثل يورده ميشال مراد ويقول عنه إنه مثل لكل الشعوب (روائع الأمثال 266). وكونه مثلاً لكل الأمم يعني أنه ثقافة للجميع. ويعني أن حكاية الهنود الحمر هذه تعبير عن الوجدان الذكوري في الثقافات كلها.

ـ 2 ـ

وتقول أساطير الإغريق إن زيوس غضب على الجنس البشري بعدما سرق بروميثيوس النار وأهداها للبشر، فما كان من زيوس إلاّ أن أرسل (باندورا) وهي إمرأة تشبه إحدى فتاتي العجوز الهندية، ولكنها لا تحمل أسناناً في فرجها وإنما تحمل صندوقاً مغلقاً. وحينما فتحته تطايرت منه الشرور والخطايا وأصابت كل البشر.

المرأة هنا صندوق مغلق ما إن ينفتح حتى تتطاير منه الشرور. والرجل دوماً هو المستهدف من هذا الشر المتربص به وبفحولته أبداً.

وهذا ما أدركه الشاعر الفحل التام الذكورة بودلير حيث يقول:

«أيتها الآلة العمياء والصماء

العارمة القسوة

يا أداة خلاصية

يا شاربة دم العالم (. . .)

أيتها المرأة

يا مليكة الخطايا

أيتها العظيمة الدنيئة

أيها الخزي الرفيع».

(ترجمة خليل الخوري: أزهار الشر، 87).

هذه أزهار الشر وصندوق الشرور يكشفها بودلير سليل الثقافة العالمية التي تؤكد لبنيها الذكور أن (الخطر المؤنث) متربص بهم وماثل أمامهم.

- 3 -

هنا موقع الأنثى في الذاكرة

ظرف بين محطتين

ولحظة بين نظرتين،

هما:

العظمة الدنيئة

والخزي الرفيع

وهذا ما يفسر لنا منزلة المرأة في خطاب الحب. حيث نرى الأدب الذكوري يقوم في أرقى حالاته على نشدان الجسد المؤنث والتولُّه به وملاحقته في الواقع وفي الخيال وفي الأحلام.

لكنه خطاب عشق ينطوي ويضمر خطاباً آخر مبطناً من داخله.

وخطاب الحب يقوم على ازدواج معلن تكشف عنه الجمل التالية:

الحب جنون

الحب موت

الحب مؤامرة على العقل.

والحب جنون، هذا ما تقوله كتب الحب وأشعار العشق. ولقد ذكر الأصبهاني في بعض ما يرويه عن قصة مجنون ليلى أن الحكاية كلها من وضع رجل من بني أمية كان يعشق ابنة عم له فصاغ الحكاية على ما صرنا نعرفه بقصة قيس وليلى (الأغاني 1/ 161).

وحكاية الجنون هذه سواء كانت واقعية أو مصنوعة تكشف عن

ازدواجية خطاب الحب، وعن تبطينه لهذا الخطر المتربص ضد عقل الرجل. والمرأة الضعيفة الحقيرة في عرف الرجولة تتشيطن في لحظة بين نظرتين وتتقصد مناطق محددة في الجسد المذكر فإما أن تتجه نحو العضو كما جرى في الكوخ الهندي أو نحو الرأس المذكر لتقضي على العقل ـ كما جرى في ربوع قبيلة بني عامر.

وهذان الأمران هما ما ينقص الأنثى التي ترى الثقافة أنها بلا عقل مثلما أنها بلا عضو مذكر ولذا تسعى إلى القضاء عليهما.

ويبدو الرجال على وعي بهذا الخطر ولهذا صاروا ينبهون إليه وتعينهم الثقافة في هذا الهدف الفحولي النبيل.

ويخبرنا جرير قائلاً:

يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به
وهن أضعف خلق الله أركانا

إنه شاعر فحل يعرف الخطر المؤنث على لبه (عقله).

والحشرة الضعيفة هذه تقوى فقط حينما ترى زادها المفضل وهو عقل الرجل فتصرعه.

وفي أسطورة شعبية مغربية هي أسطورة عائشة قنديشة التي تظهر عارية للرجال ليلاً فتسلبهم عقولهم لأنها تصطادهم بواسطة جسدها الفتان (نقلاً عن الرازي نجاة: الجسد الأنثوي، ص 34، نشر الفنك، الدار البيضاء 1990).

* * *

والحب موت، مثلما أنه جنون.

يعرف ذلك جرير وجميل بثينة ولهما الأقوال الصارخة في ذلك:

إن العيون التي في طرفها حور
قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

* * *

خليلي فيما عشتما هل رأيتما
قتيلاً بكى من قاتله مثلي

وهو سلاح استخدمته عائشة بنت طلحة فيما يرويه ابن عبد ربه من أنها أسفرت عن وجهها في عرفات وردت على ناصحها قائلة عن نفسها:

من اللائي لم يحججن يبغين حسبة
ولكن ليقتلن البريء المغفلا

الرجل بريء ومغفل، والأنثى خطر قاتل ومصدر لتجنين الرجل وتهديد دائم لعقله وعضوه.

هذا ما تقوله الثقافة وتغرسه في الذهن البشري والمخيال الاجتماعي، حيث يبرز الجسد المذكر بوصفه نعمة كبرى تقوم على مزايا خطيرة، جسدية عضوية، وأخرى معنوية عقلية. وهي مزايا خاصة بالذكور. وليس للنساء نصيب منها، ولهذا فإنها نعم محسودة ومعرضة لمؤامرة تتربص بالرجل وصفاته الجليلة وتتحين الفرص وتبتكر الحيل من أجل الإيقاع به لكي تصرع عقله وروحه وتقضي عليه جنساً وجنسياً.

هذا هو الخطر المؤنث كما تصوره الثقافة.

15 ـ نَصّ الكرم بوصفه نَصّاً ذكورياً

ـ 1 ـ

في شهر أغسطس عام 1989 وقع في باريس حادثة بطولية من فتاة عمرها إحدى عشرة سنة، وقعت ضحية لعملية خطف وارتهان إرهابي وتعرضت الفتاة للتعذيب والاغتصاب وتمزيق الجسد مثلما تمزقت ثيابها.

كان خاطفوها رجالاً عتاة مجرِّبين ومدربين، على العكس منها فهي ليست رجلاً وليست مجربة وليست مدربة. ولكنها ـ مع ذلك ـ تمكنت من الفرار والنجاة حيث تسلقت عبر الشبابيك والبلكونات ونزلت من الدور السادس من العمارة إلى الشارع. وأنقذت نفسها وحققت بطولة وحلاً لمشكلة الخطف بأسلوب لم يحلم به البوليس الفرنسي.

نشرت الصحف الفرنسية الخبر. وكان ذلك يقتضي احتفالاً اجتماعياً وإعلامياً بهذه البطولة المؤنثة. ولكن هذا لم يحدث، ولم يحتفل أحد بهذا الحدث الخارق والسبب في عدم الاحتفال هو أن البطلة أنثى، ولو فعلها رجل لضجت الصحافة والمجتمع احتفالاً

بهذا العمل الخارق. هذا هو تفسير (كوليت جولامين[1]) لهذا الإغفال الذكوري المتعمد لحادثة الفتاة.

وفي تاريخنا العربي لدينا حادثة مماثلة، حيث لم يصدق بنو جديس خبر الزرقاء عن الشجر الذي يمشي نحوهم. وعدم التصديق كان بسبب أن صاحبة الخبر أنثى ولو كان الرائي رجلاً لكان له من المصداقية ما يكفي لجلب الاقتناع.

هناك صفات وقيم ليس للمرأة حق فيها ـ هذا ما تقوله الثقافة وتؤكده الأدبيات الاجتماعية ـ ولقد قالوا إن البخل والجبن يحمدان في المرأة. وليس منتظراً منها أن تكون شجاعة أو كريمة ـ ولقد كتب القتل والقتال على الرجال، وعلى النساء دق الطبول، حسب دعوى عمر بن أبي ربيعة ـ.

ولذا فإن الحادثة الفرنسية لا تأتي بدعاً في الفعل وفي التصور. إنها تشير إلى صورة ذهنية راسخة في الثقافة البشرية. ولذا فإننا نقرأ عند ابن رشيق ما يشير إلى شيء من هذا حيث يقول:

(من أشد الرثاء صعوبة على الشاعر أن يرثي طفلاً أو امرأة، لضيق الكلام عليه فيهما، وقلة الصفات ـ العمدة 2/ 154).

قلة الصفات. هذه هي صورة المرأة في المخيال الثقافي، هي كائن قليل الصفات، أو عديمها. ولذا استنكر الشاعر الرجل على الحجاج بن يوسف حينما قتل امرأة خارجية. فالقتل لا يكون إلا للرجال، والبطولة والشجاعة والكرم لهم وحدهم دونهن.

والكرم رجل مثلما أن الشجاعة رجل والعقل رجل.

---

(1) Burroughs: Reading the Social Body, p.57.

ـ 2 ـ

الكرم رجل . . .

هذا ما تقوله نصوص الكرم في الشعر . وهي نصوص تقوم دائماً على ثلاث دلالات رئيسة هي :

1 ـ أن المرأة تعذل الرجل وتلومه وتحاول منعه من إنفاق ماله على الضيوف . وفي المقابل يظهر الرجل في القصيدة شاهراً لسانه في تقريع المرأة وتفنيد رأيها وتسفيهه وإعلان عدم الانصياع له .

نجد هذا عند حاتم الطائي سيد الكرماء وفحل الرافضين لصوت المرأة ونصائحها، ومثله المنخل اليشكري وابن عمه أبو جلدة وعبد الله الأسدي والمثقب العبدي، وباقي الجماعة .

2 ـ أن الضيف الأجنبي أهم من الأهل والعيال . والضيف يشبع والعيال تجوع ـ إننا نعجل بالعبيط لضيفنا قبل العيال، حسب إعلان الأخطل ـ .

3 ـ أن غاية الكرم والهدف منه هو اتقاء الذم، وهذا معنى تردد لدى كثير من الشعراء وعلى رأسهم حاتم الذي أعلن قائلاً (أخاف مذمات الأحاديث من بعدي) . ومثله فعل الحطيئة في قصيدته المشهورة .

وفي الدلالات الثلاث هذه تبرز مركزية الفحولة من جهة وهامشية الأنوثة من جهة ثانية . ويجري الفصل ما بين الأنثى والكرم لكي يتحول الكرم إلى قيمة ذكورية مناهضة للأنوثة ومتضادة معها .

والكرم بهذا المعنى يصبح صفقة استثمارية يقدم عليها الرجل في حساب دقيق مدروس، تكشف عنه نصوص الكرم وتعلنه بوضوح قاطع، وهذا عبد الله بن الزبير الأسدي يقول :

وإنـي متـى أنفـق مـن المـال طـارفـاً

فـإنـي أرجـو أن يـثـوب الـمـثـوَّب

يعود عليه الناتج الاستثماري في عوائد وأرباح ملموسة، وهي السمعة والثناء والمديح.

وهي ارتدادات اجتماعية يحظى بها الرجل وحده، أو يحرم منها الرجل وحده. ولذا صار هذا الحرص المبالغ به على إكرام الضيف وتعجيل الطعام إليه وإشباعه ـ مع تجويع العيال ـ.

هذا بغض النظر عن منزلة الضيف ومقامه واستحقاقه.

إن القيمة هنا في البذل ذاته وليست في المبذول له، ولذا فإنها ترتد على الباذل الذي يتقي الذم ويتجنب الشتم بالتضحية بالأنثى وبالعيال وبالنفس.

والضيف دائماً رجل والمضيف رجل والضيافة لهذا رجل. أما المرأة فهي من نواقض الضيافة ومن موانع الكرم.

وتأتي فكرة المال والحلال حسب هذين المفهومين المتعارضين:

مفهوم الأنوثة = المال حياة

مفهوم الذكورة = المال سمعة

لهذا تظهر المرأة في الشعر بوصفها صوت الحياة التي تطالب بحفظ المال من أجل صرفه على العيال. وهذا منطق لا يعقله الرجل ولا يتصوره ولذا يرفضه ويعلن أن المال (غادٍ ورائح ـ ويبقى من المال الأحاديث والذكر).

هذا هو وجه الخلاف بين حاتم وماوية.

والمنتصر ـ طبعاً ـ هو الرجل لأنه صاحب المال وصاحب القصيدة. بيده القول والفعل.

ـ 3 ـ

ونأتي الآن لقصيدة (وطاوي ثلاث) المنسوبة للحطيئة. ويجب أن نلاحظ ملاحظات مهمة فيما يتعلق بهذه القصيدة.

أولها هو هذه الشهرة العظيمة لهذه القصيدة: حتى إننا لا نجد أحداً لا يحفظ هذا النص أو لم يسمع به بل ويعجب به ويتمثله ويضعه في أعلى درجات التقدير، وكأن القصيدة هي عين الشعر كله وغاية غاياته في سلم القيم وفي مواقع التقدير والإعجاب مما يجعلها تتجاوز القيم الفنية الجمالية إلى مرتبة القيم الأخلاقية والمعنوية، فهي بيان أخلاقي ورمز ثقافي.

والملاحظة الثانية هي في نسبة القصيدة إلى الحطيئة ـ شاعر الذم والملامة ـ. وفي نسبتها بعض الشك عند أهل الرواية وأهل الدراية.

وإذا كان غير مقطوع بها للحطيئة فإن إضافتها إليه تحمل دلالات يجب ألا نغفل عنها. وأهمها ربط القصيدة بشاعر الهجاء والذم مما يعزز العلاقة ما بين الكرم واتقاء المذمة، والذي لا يظهر كرمه يعرض سمعته للذم والقدح، وأعرف الناس بهذه المعادلة سيكون الحطيئة تحديداً. ولذا جرت نسبة النص إليه من باب توكيد الشهادة وترسيخ المفهوم وتعزيز حظوظه في المصداقية والتوثيق.

كما أن إسناد القصيدة إلى غير قائلها الفعلي يعني أنها نص جماعي يكشف عن ثقافة عمومية وعن تصور سائد. ويعزز هذا ما للقصيدة من شيوع وقبول لدى جمهرة الناس في العصور كلها.

والقصيدة مبنية على قصة تقول إن هناك رجلاً يعيش في البراري متوحشاً لا يعرف الإنس ولا يخالطهم ومعه زوجته وأطفاله، وهم ثلاثة ذكور سحقهم الجوع حتى صاروا أشبه شيء بالأشباح. وليس

في حياة الرجل وأهله سوى الجوع والفقر. وفي مرة من المرات فوجئوا بضيف يحل على جوعهم وفقرهم فاحتار الأب وضاقت به الحيل. وهنا تقدم أحد أبنائه عارضاً نفسه على أبيه لكي يذبحه ويقدمه طعاماً للضيف وذلك كله اتقاء للذم فلعل هذا الطارىء (يظن لنا مالاً فيوسعنا ذماً) حسب كلمات الولد البار.

ولقد همَّ الأب بذبح ابنه لولا أنه لمح سرباً من الحمير الوحشية تجري نحو الماء لتشرب، ولما شربت وارتوت سدد الرجل سهماً فأردى واحدة منها وكانت أتاناً سمينة مرتوية وهنا جاءت الضيافة والكرم، وسلم الولد من الموت والأب من الذم.

هذه حكاية النص ولنا أن نلاحظ ذكورية القصة ومركزية الرجل فيها.

فالولد الذكر لا يظهر لواماً يلوم ويعذل ويحذر من الكرم والضيافة، إنه يحث والده على تجنب الذم ويقدم نفسه فدية لسمعه أبيه. إنه ذكر يعرف القيم الذكورية وينصاع لها.

ولو تكلمت الأم لسمعنا لغة أخرى مختلفة، ولكن صوت الأنوثة جرى إسكاته والصفح عنه.

ثم إن القصيدة تنص على افتداء الذكر بالأنثى. فالسهم أصاب أتاناً ولم يصب الحمار وهنا جاءت التضحية بالأنثى من أجل الذكر.

والسؤال الآن ماذا لو أن الذي عرض نفسه للذبح كان فتاة.. هل سيجري فداؤها بصيد ذكر أم سيجري ذبحها ضيافة تملأ بطن الرجل الضيف وتحفظ سمعة الوالد العزيز...؟

من حسن حظ الولد أنه ذكر. ولذا ظهر في النص على أنه بطل يضحي، وعلى أنه قيمة مهمة يجري الحفاظ عليها وفديتها بصيد سمين مؤنث.

هذه صورة الكرم بوصفه قيمة ذكورية، بطلها الذكر وسمعته، وضحيتها الأنثى وسمعتها، من حيث ظهورها لوّامة عاذلة. ولئن كان الحديث الشريف ينص على أن الكرم قيمة إيمانية، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيفه؛ إلا أن الشعر يقدم لنا صورة تنطوي على معادلة محسومة ضد الأنثى وضد الحياة في مصلحة السمعة واجتناب الرجل للذم فيشبع الضيف ويجوع العيال، رغم أنف الأم وصوت الأنوثة الذي هو صوت الحياة دائماً ولكنه غير مسموع ولا يركن إليه حتى وإن كان حقاً. ولقد صرح ابن زريق بهذا في خطابه لزوجته قائلاً لها: (قد قلت حقاً ولكن ليس يسمعه).

وفي الحديث الشريف أمر كريم بأن تبدأ بنفسك وبمن تعول، ولكن نص الكرم يقلب المعادلة ليعجل بالعبيط للضيف قبل العيال.

هناك ـ إذن ـ صوتان، صوت الحياة وهو صوت المرأة وصوت السمعة وهو صوت الرجل. ونص الكرم ينتصر للثاني ضد الأول.

ومشكلة المرأة في الشعر هي قلة الصفات لأن الكرم والشجاعة لا تُحمد فيها ـ كما يقول ابن رشيق ـ.

16 ـ الوجه الآخر للثقافة

ـ 1 ـ

في خمس عشرة مقالة مضت برزت لنا الثقافة بوجهها المذكر، حتى لكأن الثقافة رجل، فحسب.

ولكن الحفر داخل الخطاب الثقافي يكشف عن وجوه أخرى مخبوءة أو مختبئة تحت الأغطية الثقافية. ولا شك أن الغطاء الثقافي كثيف وسميك ومحكم الأطناب، ولقد تعودت الثقافة على تدعيم حصونها وحراسة بواباتها وسراديبها.

غير أن الثقافة مثلها مثل أي سلطة وثوقية تخلق خصومها من داخل وتغذي معارضتها بقدر ما تكبحها.

وإذا ما كانت الثقافة رجلاً فهذا لا يعني ـ أبداً ـ أن المرأة قد استسلمت استسلاماً تاماً لهذا الاعتساف الحضاري والقهر التاريخي.

لقد ظهر للمرأة أصوات.

صحيح أنها قليلة وضعيفة، وجاءت على استحياء ووجل، أو لعلها قد تعرضت لعمليات مسخ وتحريف وتحويل. وهذا هو الأقرب. ولعل على ذلك علامات من أبرزها كتاب (ألف ليلة وليلة)

وهو كتاب يوحي بأنه حكايات نسائية في أصلها ولكنها حينما تحولت إلى كتاب مدوَّن تعرضت إلى التحريف والمسخ على يد الرجل أو الرجال المدوِّنين، وتحولت القصص من خطاب نسوي (شفاهي) إلى مدونة مشوهة اختلط فيها صوت الأنثى بصوت الرجل فاختلطت الأساليب والحبكات حتى صار الكتاب كتاباً عن المرأة وضد المرأة في آن واحد. ولن أخوض في هذا الأمر هنا، ولقد فصلت القول في هذه المسألة في كتابي (المرأة واللغة).

وما يعنيني هنا وفيما يلي من مقالات هو الوقوف على الحكايات والأساطير التي ظهرت المرأة فيها فاعلة وبطلة. وهي أفعال وبطولات تحدث من داخل الثقافة المذكرة، وبقدر ما إن الثقافة تكشف عن صورة مهيمنة عن الأنوثة بوصفها جسداً جميلاً وجذاباً ولكنه غير عاقل وغير فاعل، فإننا نجد تحت هذا الغطاء الكثيف بعض الضوء أو بصيصاً من الضوء يحمل صورة مختلفة عن الأنثى.

ويمكن استقراء هذه الحكايات والأساطير عبر ثلاثة مفاتيح هي:

أ ـ أساطير تقدم بطلات من النساء، غير أن الإطار البطولي مذكر، أي أن المرأة تضحي وتناضل من أجل الرجل. ولدينا في هذا ثلاث حكايات سنقف عليها في ثلاثة مقالات هذه أولاها.

ب ـ أساطير وحكايات تكشف عن حالة أو حالات الفرار من السياج الثقافي الفحولي، ولدينا في هذا حكايتان وهما موضوعا المقالين التاسع عشر والعشرين.

ج ـ حكايات المواجهة حيث يجري تهشيم الفحولة وتكسير الجسد المذكر، وهذا هو المقال الخاتمة ـ إن شاء الله ـ. ونبدأ بالحكاية الأولى:

ـ 2 ـ

الحكاية:

وهي عن (عناة) البتول التي تظهرها النصوص الكنعانية بوصفها العذراء ذات القلب الرحيم، رمز الإخصاب والحب، ومضرب الأمثال في الجمال والطهارة.

غير أن هذا كله يتغير في لحظة واحدة، وذلك حينما قُتل أخوها (بعل). وهي حادثة فجرت في قلبها ينابيع المحبة لأخيها حيث صار قلبها، حسب كلمات النص الكنعاني:

كقلب البقرة على عجلها

وكقلب الشاة على حملها

كذلك هو قلب عناة على بعل.

ولكن هذه المحبة تتراجع لتكون حقاً خصوصياً يختص به بعل دون سائر البشر. وتظهر عاطفة أخرى مدمرة هي عاطفة الحقد والضغينة، بعد موت أخيها مقتولاً، (فتقيم له حفلاً جنائزياً مأساوياً، يتخلله تصرفات المرأة الملتاعة والمفجوعة بأخيها بعل، فتخدش عناة جسدها بأظافرها وتجهش بالبكاء دون انقطاع، ثم تحمل جثة أخيها المسجى فوق يديها لتواريه الثرى في أحضان قمة جبل... ثم تتحول الوادعة الصادقة الطيبة المتدفقة حباً وحناناً ورقة، إلى امرأة قاتلة منتقمة، لتثأر من قاتل أخيها.. فيظهر الجانب الآخر من شخصيتها، الجانب القاسي الفظ، الذي لا يعرف الرحمة ولا ترويه أنهار الدماء.

لقد أمسكت بالإله موت

بالسيف تقطعه

وبالمذراة تذريه

وبالنار تشويه

وبالطاحونة تطحنه

وفي الحقل تدفنه).

ـ نقلاً عن محمد وحيد خان: المرأة والألوهية 60ـ 63 دار الحوار، سورية ـ اللاذقية 1984).

* * *

في هذا النص الكنعاني تظهر المرأة بوصفها كائناً قادراً على الفعل والانفعال والتحول من صفحة بيضاء مستسلمة لما ينكتب عليها وناقلة لهذا المكتوب، إلى قلم قادر على أن يكتب على جسد الرجل، وتحول الجسد المذكر إلى جلد يتمزق وينض بالدم الحار لتتزين به يدا المرأة وتتخضب به بدلاً عن الحناء.

استخدمت المرأة أدوات جديدة عليها ومع ذلك أتقنتها، وهذه الأدوات هي السيف والمذراة والطاحونة، وصارت تقطع بها جسد الرجل وتذريه وتطحنه. تحول الفحل القاتل إلى مقتول وتحول الجسد إلى جثة.

لم تعد تستخدم أدواتها للزينة والتجميل كي تفتن الرجال وتسرق نظراتهم.

يجري في النص إلغاء الجسد المذكر، وبطريقة تنم عن رغبة عميقة في السحق والإلغاء: (بالسيف تقطعه، وبالمذراة تذريه وبالنار تشويه وبالطاحونة تطحنه).

كلها أفعال تفضي إلى السحق ومزيد من السحق، وواحد منها يكفي لإفناء الجسد المذكر، ولكن الأفعال تتكرر (تقطعه/ تذريه/ تشويه/ تطحنه).

هذا تحول عنيف في شخصية الأنوثة. وبما أنه تحول قابل للحدوث، فهذا يعني أن الأنثى تملك صفات جوهرية تجعلها فاعلة وقادرة.

غير أن الحكاية تضمر عيوباً سردية تفسد أنوثتها وتحولها من قصة نسوية تكشف عن طاقات المرأة، إلى حكاية ذكورية عن امرأة.

من أجل هذا نرى والد عناة يخاطبها قائلاً:

(أعرفك يا بنيتي

وأعرف أنك مثل رجل

وليس بين الآلهات كلهن

من تضارعك ضراوة ـ السابق 62).

إنه يخرجها من جنس الأنوثة حيث يشبهها بالرجال وينفي وجود مثيلة لها بين النساء.

وهذه حيلة سردية لإلغاء مفعول الحكاية من أجل إظهار القصة وكأنها حدث عارض لفتاة معينة ذات ظرف محدد، وليست إمكانية جوهرية للجنس المؤنث كله وبمجمله. وجرى إفساد التحول الأنثوي الفاعل.

ثم إن الحكاية تصف أفعال عناة بالضراوة لكي تجعلها تصرفات غير طبيعية وبالتالي فهي ليست بطولية وليست مثالية.

والحكاية أخيراً تجعل أفعال وبطولات (عناة) مجرد ردود فعل على مقتل أخيها الذي هو مركز حبها وحنانها.

وهذا يجعل أفعال الأنثى ـ هنا ـ أفعالاً ذكورية من حيث إنها تتمثل أفعال الرجال (أعرف أنك مثل رجل) وهي أفعال ذكورية ـ أيضاً ـ من حيث إنها تجري من أجل الرجل وكرد فعل على قتل رجل لرجل آخر؛ وبهذا تكون الأنوثة مجرد أداة تؤدي دوراً أو أدواراً ذكورية.

ـ 3 ـ

إن كانت الحكاية تضمر عيوبها السردية مما يخرجها من إطارها النسوي إلى إطار ذكوري، فإنها مع هذا تحمل وعودها الخاصة عن أنوثة طاغية، بمعنى أنها تفعل أفعالاً تتجاوز حدود المواضعة والمهادنة مع عالم الذكور، وفي ذلك نقرأ رد (عناة) على والدها:

(أيعارضني الثور إيل، والدي

أيعارضني ولا يهتم سوى بنفسه

إذاً سوف أطرحه أرضاً كالحمل

وسأحيل شعره الأشيب دماً).

ولم تكتف عناة بقتل قاتل أخيها وتهديد والدها بل إنها أخذت على عاتقها إبادة الجنس المذكر كله (وأمرت بإحضار رجال من الشرق ومن الغرب ومن كل مكان في أرجاء الكون الواسع، وعندما مثلوا بين يديها، أمرت بذبحهم كالنعاج، ثم غسلت جسدها البض بدماء ضحاياها، وصنعت قلادة من جماجمهم وأيديهم، زينت بها جيدها. وبعد ذلك رمت ما تبقى من أشلاء في البحر ـ السابق 63).

هذه خاتمة تعكس أفعال الذكورة والرجل الذي تعود على إسالة دم الأنثى والتباهي بهذه الحادثة التي ترسم علامات أول لقاء بين الجنسين تحول عند عناة لكي يكون عصيراً جسدياً دامياً تتخضب به

المرأة وتغسل به جسدها البض.

إنه جواب أسطوري على أفعال شهريار بعذارى مدينته، وقاتل العذارى يتواجه مع قاتلة الذكور من الشرق والغرب ومن كل مكان.

والشاعر المعاصر الذي بنى أهراماً من حلمات النساء وفصل عباءته من جلودهن يجد نفسه مع هذا الجواب الأسطوري عن (عناة) التي صنعت قلادتها من جماجم الفحول وأيديهم.

إنها تخص الجمجمة واليد مثلما خص التاريخ رأس فينوس ويديها وقطعهما وترك جسدها العاري معروضاً في متاحف العالم من دون رأس أو يدين.

هنا صراع بين الجنسين على (الرأس) وعلى (اليدين) تظهر آثاره في هذا التقطيع الأسطوري من جهة، وفي الأدبيات التي تحرم الأنثى من نعمة العقل (جسد بلا رأس) ومن وظيفية الأعضاء إذ تجعلها جسداً شبقياً فحسب.

وهذا صراع طويل يرتفع فيه صوت الفحولة ويهيمن على الخطاب الثقافي وعلى التصور الذهني، غير أن ما تحت الرماد يخبىء ناراً مطمورة لكنها حارقة. وفي حكاية (عناة) نقرأ عن عيد يحتفل به شعبها اسمه (عيد الربيع) فيه يقدم الرجال أهم ما في رجولتهم فيقومون بعملية الخصي ومن ثم ارتداء ثياب النساء والتحلي بزينتهن (السابق، ص 73).

هنا يتساوى الجسدان المؤنث والمذكر ولا يزيد أحدهما على الآخر بأي عضو ولا بأية هيئة.

إنه صراع جسدي عضلي بين جسدين، ولم يلامس ـ بعد ـ جوانب الصراع العقلي بين رأسين وفكرين. والثقافة الأسطورية تقدم لنا صراعات القوى عبر وسائل الاحتكار والتصفيات وأدوات النفوس

والعوالم الخارقة وغير الطبيعية مما يفضي إلى حلول وتصورات غير طبيعية، تماماً مثلما أن التصور الذهني الثقافي للأنوثة لم يكن تصوراً طبيعياً ولا يفضي إلى صورة طبيعية. والثقافة صناعة وتصنع مثلما أن التصور صناعي ومصطنع. وبواسطة هذا الاصطناع تنشأ القناعات الثقافية البشرية.

17 ــ صراع الصفات

ـ 1 ـ

تقول الحكاية: (وهي من حكايات الهنود الحمر).

غضب والد الفتاة عليها بسبب فعلة فعلتها، ولقد نسي أهل القرية السبب، ولم يعودوا يتذكرون الفعلة، ولكنهم يذكرون أن والد الفتاة أخذ ابنته إلى صخرة تطل على بحر سحيق ورماها من أعلى الأكمة حيث هوت إلى قاع المياه.

وهناك في أعماق الماء تناوبت عليها أسراب الحيتان فأكلت لحمها وفقأت عينيها، ولم يبق منها سوى هيكل عظامها. ومع تعاقب تيارات المياه عليها تطوّى الهيكل وتراكبت العظام بعضها على بعض.

ظل مكان الفتاة في تلك البقعة من البحر، وشاع بين الصيادين اعتقاد بوجود أرواح شريرة تحت تلك المياه، وصاروا يتجنبون الصيد أو الاقتراب من ذلك المكان.

ولكن صياداً واحداً قادته أقداره إلى ذلك الموقع حين عجز عن اصطياد شيء بعد نهار من التعب والبحث.

وحينما رمى سنارته أحس أنها قد أمسكت صيداً كبيراً، فهي

ثقيلة وبطيئة. وراح الصياد يجر الحبل ويشد عليه وكله أحلام وأماني عن هذه السمكة الكبيرة التي سوف تشبعه وتشبع زبائنه ويبقى منها بقايا للتجفيف يواجه بها أيام الشح والجوع.

واستدار الصياد معطياً ظهره للبحر وذلك لكي يشد الخيط على مؤخرة القارب، وأثناء استدارته وفي غفلة منه ظهر الجسد المؤنث، الهيكل العظمي المتطوي على الحبال، ظهرت الجمجمة أولاً وبرزت الأسنان كشبكة من العظام العاجية، ولما التفت الصياد ورأى ذلك المرأى المرعب رمى حبله في وجه الماء وأدار قاربه فارّاً به نحو الشاطىء لا يلوي على شيء ولا يجرؤ على النظر خلفه وظل يحث قاربه ونفسه نحو الأرض، وما إن اقترب إلى طرف الشاطىء حتى نط من قاربه مرعوباً ومفجوعاً.

ولكن، يا لهول المفاجأة حين رأى الهيكل المؤنث متعلقاً بالقارب وملتفاً بالحبال ثم رآه ينط من القارب إلى الأرض، كومة عظام ولفيف حبال.

وهنا أطلق الصياد قدميه فاراً من هذه المرأة الهيكل، هو يفر وهي من ورائه، ويحتال على دروبه فيصعد المرتفعات ويسلك مضائق الجبال، ويهبط في الأودية، ويدخل عبر مجموعات القوارب، ويجري من فوق أحواض الأسماك المجففة، حيث تتعالى طقطقة السمك اليابس من تحت قدميه، وهذه المرأة الهيكل من ورائه، فوق وتحت وعبر القوارب ومن فوق أحواض التجفيف حتى لقد أخذت قطعاً من السمك الجاف وصارت تقرضها وتستطعمها.

والصياد يهرب ويهرب ويمعن في الهرب، إلى أن وصل إلى كوخه، ودخل هناك ململماً أنفاسه وعظامه بعدما مر عليه من رعب وهلع.

كان الكوخ مظلماً وبارداً، ولذا فإن أول عمل عمله الصياد، بعد أن توقفت قدماه عن الجري واستقرتا في الكوخ، هو أن أشعل مصباحه الزيتي.

وهناك مع أول قدحة للنور رآها، رأى الهيكل بين يديه، رأى عظاماً وجمجمة وأسناناً وحبالاً تلتف حول وداخل هذه العظام.

هي إياها، المرأة الهيكل، عنده في الكوخ وسط البرد والظلام والجوع.

وجهاً لوجه، هو والهيكل المؤنث في وضع جسدي يبعث على الخوف وعلى الشفقة، وقد تفكك الجسد إلى عظام مبعثرة، قدم فوق المرفق، وركبة فوق الكتف، والركبة الثانية داخل صندوق الأضلاع.

رأى الصياد المنظر الذي أمامه، ولم يك يعلم لحظتها ما حقيقته هذا الماثل بين يديه ولا ما يكون، ولكن شيئاً من الشفقة الإنسانية دب إلى روحه.

مد يديه بحنان أبوي وراح يفك خيوط السنارة الملتوية على العظام، وشيئاً فشيئاً راح يمدد الهيكل المتطابق والمتداخل ليعيد كل عضلة إلى موطنها الأصلي، وأمضى الليلة كلها وهو يلملم الهيكل ويصفصفه، ثم خلع عليها فروة تحفظها من البرد ووحيف الثلوج المتسربة إلى الكوخ. وأوقد ناراً بأن وضع بعضاً من ملابسه وشيئاً من شعر رأسه لكي يدفأ الكوخ من أجل هذا الضيف العجيب.

وانهمك ـ بعد ذلك يعالج خيوط سنارته ويدهنها بالزيت، ومع هذا، ظل يسارق النظرة بعد النظرة إلى الجسد الهيكلي القابع على مقربة منه.

أما هي (الهيكل) فلم تنبس ببنت شفة وأخرست لسانها خشية

أن تستثير الصياد فيرميها خارج الكوخ ويكسر عظامها إلى كسر لا تنجبر.

بعد ذلك داخل الرجل النعاس فتمدد على الأرض ونام. ودخل في منامه بأحلام وأضغاث أحلام وسقط من عينه دمعة أثارها أحد أحلامه.

لمعت الدمعة في ضوء السراج، ولمحت المرأة الهيكل لمعان الدمعة فانتابها عطش ضار كأنما هو عطش السنين التي أمضتها في بحار الظلمات والملح والوحدة، واستعرت عظامها بالشوق للماء والري، وأخذت تتحرك وتزحف وتتدافع حركة حركة حتى تسلقت من فوق جسد الرجل النائم وغرست شفتيها على مهبط الدمعة، وهنا سالت الدمعة وكأنما هي نهر من الدموع غزير وكثيف وعذب. وشربت المرأة الهيكل من دموع الرجل النائم، شربت وشربت ثم زادت وشربت وظلت تشرب من مياه الدموع ما يقابل عطش السنين في بحر الظلمات والملح.

ونامت، بعد أن ارتوت، بجانب الصياد حيث سمعت، فجأة، صوت طبل داخل صدر الرجل، وكان الطبل يضرب ويضرب بقوة وتواتر متصل، فمدت يدها إلى داخل صندوق الصدر وسحبت الطبل وأخرجته من مستودعه، وأخذت تنظر إليه وتدق عليه من يمين وشمال ومن فوق ومن تحت، وهو يدق دوم، دوم، دوم، دوم.

وبينما هي تدق على الطبل وتلاعبه راحت تغني بصوت خافت وتردد: لحم، لحم، لحم، لحم...

وكلما زادت في ترديد الكلمات راح اللحم ينبت في جسدها ويكسو عظامها عظماً عظماً حتى اكتسى جسدها باللحم الذي غطى

على هيكلها وربط بين مفاصلها.

ولما اكتست العظام باللحم، راحت المرأة تغني مع ضربات الطبل وتردد: شعر، شعر، شعر، وعيون حلوة عيون فاتنة.. وأيادٍ ناعمة مكتنزة.

وغنت من أجل قدميها لكي تنفرجا عن ساقين كاملتين، مثلما غنت من أجل نهود متشبعة دافئة.

وغنت من أجل كل شيء تحتاجه الأنثى كاملة الأنوثة.

ولما فرغت من جسدها وأنجزت ما تحتاجه أنوثتها أعادت (الطبل) إلى موقعه في صدر الرجل، وعاد قلب الرجل ينبض الدم في عروقه، وتيقظ الصياد ليجد الكوخ دافئاً وفيه جسدان حيان، أحدهما له والآخر ذاك الذي كان هيكلاً في ليلة البارحة.

ويقول أهل القرية إن هذه الحكاية حكاية حقيقية، كما يقولون إن الصياد والمرأة عاشا معاً وأنهما خرجا من الكوخ وسكنا بجانب البحر حيث صارا يتلقيان طعامهما يومياً من هدايا تأتيهما من المخلوقات البحرية التي كانت تعرف المرأة وتزاملت معها في البحر.

هذا ما يرويه أهل القرية ويتذكرونه جيداً ولم ينسوا من تفاصيل القصة سوى شيء واحد، فحسب، وهو أنهم لا يتذكرون السبب الذي أغضب والد الفتاة على بنته وجعله يلقيها في البحر.

ـ 2 ـ

هذه قصة ترويها امرأة عن امرأة، وظلت تتواتر شفاهياً إلى أن استقرت في كتاب صدر للاحتفال بالأدبيات النسوية، ولقد احتفلت المؤلفة بهذه الحكاية بوصفها دليلاً على فاعلية المرأة وعلامة على

الإرادة والتصميم[1].

ولكن الوقوف على الحكاية وتشريحها يكشف لنا عن ظاهر مؤنث، وباطن مناقض للفعل الأنثوي.

ولنبدأ مع ذاكرة أهل القرية، الذين يتذكرون كل مفردات الحكاية، ولكنهم ينسون شيئاً واحداً. والمنسي هو الذنب الذي اقترفته الفتاة مما سبب غضبة والدها ومعاقبته لها.

إنهم يتذكرون العقاب وما تلاه من حكاية وينسون الذنب. وهذا يحمل دلالة رمزية ويكشف عن ثقافة تهتم بعقاب الأنثى ومصيرها بعد العقاب بغض النظر عن الذنب. والذنب ليس مهماً وليس قابلاً للتذكر والرصد. والمهم ـ فحسب ـ هو العقاب الذي تستحقه الأنثى بغض النظر عن السبب، وعما إذا كان ذاك الذنب يستحق هذا العقاب.

لقد جرى رمي الفتاة من أعلى التل إلى قاع البحر مثلما كانت تدفن تحت الرمال. والذاكرة لم تعد تتذكر لماذا دفنت الموؤدة في جوف الصحراء، ولا لماذا رميت الفتاة في غياهب المياه. إنه عقاب فحسب. فالرجل يعاقبها سواء أذنبت أم لم تذنب، وسواء تذكر ذنبها أم نسيه. وليس ضرورياً أن تنعقد الأسباب مع النتائج إذا ما كانت الضحية أنثى. ولذا فإن أهل القرية لا يتذكرون الذنب ولا يهم أن يتساءلوا أو حتى أن يبتكروا سبباً للحادثة.

كما أن الذاكرة الثقافية غير معنية بالأسباب ولا يضر ببناء القصة أن تحدث من دون سبب معلوم. وهذا لا يؤثر على الحبكة ولا ينقصها. ولكن لو حدث نقص في بعض التفاصيل فإن الذاكرة

---

(1) وردت الحكاية عند

C. P. Estes: Women Who Run With The Wolves, p 132. Rider London 1992.

الثقافية والمخيال الاجتماعي سوف تسد النقص بأن تبتكر بدائل لترقيع الحكاية. وأي تفصيل سردي لا بد أن يكون أهم وأخطر من السبب. ومعاقبة الأنثى لا تحتاج إلى سبب، كما هو السائد الثقافي.

ـ 3 ـ

تقوم الحكاية على صراع محبوك بين الصفات، وهو صراع تنتصر فيه الثقافة للقيم الذكورية، فالرجل يظهر هنا بوصفه جسداً حياً عاقلاً وفاعلاً، في مقابل هيكل عظمي مؤنث مسلوب الجسدية والحيوية والفاعلية. فهو كائن مؤنث ناقص عاجز ولا تتحقق جسدية الهيكل إلا عبر ما يمنحه له الجسد المذكر. والمرأة عظم يابس متخلخل التركيب خال من الحياة يلتف حولها حبل يطوق عظامها. وكل عضلة من عضلات الهيكل منفصلة عن موقعها الصحيح. ولا بد من يد مذكرة تمتد إلى هذا الهيكل لتحوله إلى جسد حي.

ثم إن الحياة تدب فيه حسب شروط الثقافة في تحديد صفات الأنوثة. فالذي يشب وينبت فوق الهيكل العظمي هو اللحم المكتنز والعيون الحلوة والشعر الجميل والأيدي البضة الغضة والنهود الدافئة، وكل ما تحتاجه الأنثى.

أما ما لا تحتاجه الأنثى فهو ما لم يرد له ذكر في الحكاية، إذ لم يرد شيء عن اللسان وعن العقل ولا عن القلب أيضاً.

هذه هي الصفات التي تحتاجها الأنثى، لحم بض وعيون ونهود وشعر فتان. ألم يقلها الجاحظ صراحة، كما مر بنا من قبل...؟

بل إن الكلام ليس مرغوباً عنه فحسب، وإنما هناك نص صريح في هذه الحكاية عن خوف، أو تخويف المرأة من الكلام حتى لا يكسر الرجل عظامها ويرمي هيكلها العظمي في الشارع أو في البحر

أو يطمرها تحت الرمال.

كل ما يحتاجه الهيكل المؤنث هو دمعة ذكورية واحدة ترويها من عطش الدهر كله، مع دقات تدقها على الطبل السحري، إذا ما تمكنت من الإمساك به، وتغني بصوت غير مسموع، تغني حينما يكون الرجل نائماً حتى لا يسمع لها صوتاً. وإذا ما عملت ذلك بشروطه المحددة فإنها ستحصل على ما تريد من لحم بض وعيون ونهود وفتنة.

أما لو عجزت عن الإمساك بالطبل السحري، ولم تتمكن من سرقته واختطافه من داخل صندوقه الصدري، أو لو عجزت عن تشرب دمعة الرجل ومغافلته لحظة نومه فإنها حينئذٍ ستظل هيكلاً عظمياً يابساً ومتخاذلاً.

قلب الرجل ودموعه هما مادة اللحم والروح للأنثى تخطفهما المرأة على حين غفلة وتدق على القلب بوصفه طبلاً وتتجرع الدموع الذكورية.

هذا ما تقوله الحكاية ويقوله الشعر والروايات وكل الناتج الثقافي.

والمرأة خارج هذا السياق ليست سوى عظام نخرة. وتحتفل المرأة بحكاياتها، ولكن الثقافة تسلب منها لحظة الحفلة لتجعل الكلمة لصاحب الكلمة لأنه صاحب الطبل السحري والدمعة السحرية.

هذا صراع حول الصفات انتصرت الثقافة والمخيال الاجتماعي فيه للعنصر الأكثر أهمية في حسابهما.

18 ـ حكايات الثقافة/حكايات المرأة
الضد والضد

ـ 1 ـ

للمرأة حكاياتها. .

وللثقافة حكاياتها. .

ولكن حكايات المرأة وحكايات الثقافة لا تسيران في خط واحد. وكلما صنعت الأنثى حكاية تظهر فيها بطولة الأنوثة تدخلت الثقافة في إعادة صياغة الحكاية من تغيير مسار السرد وتحويله وصرفه عن الأنوثة إلى بطولة ذكورية. وبين يدينا ثلاث روايات لحكاية واحدة. تتغير فيها العناصر والتفصيلات من رواية إلى أخرى، ولكنه تغيير لا يؤثر على السرد ولا على الحبكة إلا من وجهة واحدة فحسب. وذلك في تغيير الفعل البطولي وصرفه عن الأنثى. ولسوف أعرض واحدة من هذه الروايات وأجعلها قياساً أقيس عليه التغييرات.

والروايات الثلاث هي واحدة نجدية والأخرى يمانية والثالثة هنغارية (مجرية)، وهناك روايتان إحداهما ألمانية والأخرى فرنسية، وهما لا يختلفان عن المجرية، ـ انظر عن المجرية كتاب استيز

المشار إليه في الحلقة الماضية ص 44ـ. وسوف أبدأ باليمانية.

تقول الحكاية اليمانية وهي حكاية (الجرجوف)[1]:

كان هناك سبع بنات خرجن في أحسن زينتهن إلى الصحراء من أجل قطف ثمار الدوم، وكن جميعهن قد تزين بأحلى زينتهن ما عدا البنت الصغرى التي كانت فقيرة بائسة لا زينة لديها. وفي بحثهن عن شجر الدوم وجدن شجرة كبيرة مثمرة ولكنها عالية وشائكة. وهنا بدأ نزاع فيما بينهن عن أي واحدة تتطوع في تسلق الشجرة وقطف الثمار. وبدأت الأعاذير، فهذه تخاف على قميصها الأنيق وتلك تخاف على شالها الحريري، وهذه استعارت ثوبها من أمها وتخشى أن يتمزق... و و. ثم انتهى إجماعهن على البنت الصغرى التي ليس لديها من اللباس ما تخاف عليه، ووعدنها أن يملأن سلتها مع سلالهن إذا ما تسلقت الشجرة. ولقد وافقت البنت الصغرى على ذلك مكرهة ومجبرة إذ ليس لديها حجة تقاوم حجج صديقاتها.

صعدت البنت الشجرة وأخذت تهزها فتتساقط الثمار والبنات من تحتها يملأن سلالهن حتى امتلأت كل السلال ما عدا سلة البنت الفقيرة، وانصرف البنات وتركن صديقتهن على قمة الشجرة وحيدة وسلتها فارغة.

وظلت البنت معلقة فوق الشجرة لا حيلة لها على النزول وبعد مدة سمعت صوتاً يقترب منها ولما دنا علمت أنه (الجرجوف) فخافت وارتعبت ولكنها عديمة الحيلة فاستغاثت به كي يساعدها على النزول من الشجرة، فاعتذر منها وقال إن وراءه ستة جراجيف

(1) عثرت على الحكاية لدى: عبد الله عسكر: الأوديبية بين الأسطورة والتحليل النفسي ص 86، مكتبة الأنجلو المصرية 1990.

وعليها أن تقنعْ أحدها لكي يساعدها. ظلت البنت ترجو الجراجيف واحداً تلو الآخر وكلهم يعتذرون باستثناء الجرجوف السابع الذي وافق على مساعدتها على النزول بشرط واحد وهو أنها إذا وقعت على الأصبع الخنصر فسيأكلها وإذا وقعت على الأوسط فسيتزوجها، أما إذا وقعت على السبابة فإنه سيعتقها، وإن وقعت على الأصبع الأكبر فسوف يقتلها.

وألقت البنت بنفسها فوقعت على الأصبع الأوسط وتزوجها الوحش. وأخذها إلى بيته حيث تحول هناك إلى شاب جميل مهذب فاستمال قلب الفتاة إليه ورغبها في نفسه. وترك لها شؤون المنزل وأعطاها ستة مفاتيح لست غرف، واحتفظ بمفتاح الغرفة السابعة وحذرها من هذه الغرفة. وهذا ما أثار فضولها وأشعل الرغبة في نفسها لمعرفة سر الغرفة السابعة.

ولما وجدت فرصة للتعرف على مكان الغرفة ومفتاحها بادرت إلى فتح الغرفة لتفاجأ بما يرعب ويخيف فهذه الغرفة مملوءة بالجثث الآدمية والجماجم البشرية. ولذا فقد بادرت الفتاة إلى إغلاق الغرفة وطوت في نفسها الحزن والخوف وزالت بشائر السعادة التي كانت تطفو على وجهها. وهذا أثار شكوك (الجرجوف) حولها. وقرر أن يحتال لها حيلة ليكشف خبر البنت وهل قد دخلت إلى الغرفة السابعة أم لا.

وجاءها ذات صباح وقال لها: لعلك قد اشتقت إلى أهلك؟ فقالت: نعم، قال: سأحضر لك أمك تأنسين بها. وتشبه الجرجوف على هيئة أمها، وصار يلاطفها بوصفه أمها ويسألها عن سبب حزنها وهل قد رأت من زوجها ما يكدر خاطرها أم كشفت في المنزل عن سر يخيفها. ولكن البنت خافت فلم تخبر أمها عن حكاية الغرفة لا سيما وأنها تتذكر تحذيرات الجرجوف لها من فتح تلك الغرفة.

وظل الجرجوف يحول نفسه من الأم إلى الأخت إلى الصديقة وإلى الأخ حتى ظفر من زوجته بما يؤيد شكوكه.

ولكن الجرجوف لا يبطش بها بعد أن علم بفتحها للغرفة، وإنما ينصحها بنسيان ما جرى، وهو يتحدث بلسان صديقتها التي تحسِّن لها البقاء مع زوجها الشاب والرضا بما تيسر لها من نعمة ومحبة على يد هذا الزوج. ولكن الفتاة لا تقتنع. وظلت تتطلع إلى يوم الخلاص.

وفي مرة من المرات شاهدت راعي غنم على جبل لا يبعد عنها كثيراً فلوحت له بردائها، فلما جاءها تبين أنه أخوها ففرحت به وأدخلته للدار.

ولما حان الغروب جاء الجرجوف عائداً من رحلته اليومية، فشم رائحة الآدمي فقرر البطش به واحتال لذلك حتى تمكن من قتل الأخ. وعلمت الفتاة بمقتل أخيها فاحتالت وجمعت قطع لحمه ووضعتها في حفرة وظلت تسقي هذه الحفرة وترعاها حتى نبتت شجرة قرع ثم أثمرت زهرة واحدة تحولت من بعد إلى قرن أخذ ينمو والمرأة تتعهده بالعناية حتى نضج فقطفته وأخفته عن العيون وداومت العناية به حتى تشقق وخرج منه طفل صغير فرحت به وعقدت عليه الأمل في الخلاص. وعلمت أنه أخوها قد عاد إلى الحياة ليخلصها. وقالت للجرجوف إنها رزقت بمولود، وقد تقبل الجرجوف الخبر على مضض وتصبر على الغلام ولم يبطش به.

وكبر الغلام فعلمته أخته كيف يستطيع قتل الجرجوف وقالت له إن الجرجوف يبصر إذا أغمض عينيه، ولكنه إذا نام مفتوح العينين فإنه لا يرى. وهو لا يموت إلا إذا ضرب ضربة واحدة، وإذا تلقى الضربة الأولى يلتفت إلى ضاربه بأن يضربه مرة أخرى أو أن يمشي على جسده أو يبصق في وجهه، فإن فعل الضارب واحدة من هذه

فإن الجرجوف يعود إلى الحياة. وحذرت أخاها من ذلك وأعطته سيف الجرجوف، وهو السيف الذي لا يموت إلا به.

فعل الأخ ما قالته أخته. . . ومات الجرجوف. وتخلصت الفتاة من محنتها.

ـ 2 ـ

هذه هي القصة حسب الرواية اليمانية، ولا تختلف عنها القصة الهنغارية، سوى اختلافات تمس أسماء الشخوص وصفاتهم. فهي هناك عن بنت من ثلاث أخوات والوحش ساحر سابق تحول إلى مسخ بشري اشتهر بأنه ذو اللحية الزرقاء وتزوج البنت الصغرى وعاشت معه في قصره، وتركها مرة ومعها رزمة مفاتيح سمح لها باستخدامها كلها ما عدا المفتاح الصغير. وهو مفتاح حذرها منه وخوفها من مغبة استخدامه، ولكنها تقع في المحذور ويقرر ذو اللحية الزرقاء قتلها وإلحاقها بزوجاته السابقات اللواتي استخدمن ذلك المفتاح من قبل فلاقين مصارعهن وسكنت هياكلهن داخل الغرفة المحرمة.

ولكن الفتاة تسترحم الوحش لكي يمهلها بعض الوقت لتتهيأ للموت وانهمكت تصلي، وأثناء ذلك جاء إخوانها على خيولهم ومعهم سيوفهم فواجهوا ذا اللحية الزرقاء وقتلوه.

وفي الحكايتين نجد الأنثى في مواجهة مع عنصرين حاسمين، هما عنصر الإغراء بالمفتاح السري وعنصر الخلاص من الوحش.

فالرجل يتمثل للأنثى على أنه وحش متربص، يريد المرأة للمتعة ولبيت الزوجية، ويفعل من أجل ذلك كل ما يمكن فعله فهو يتحول من وحش بشع إلى فتى وسيم وإلى إنسان كريم سمح. ويبذل لها كل ما تتمناه من متع الحياة باستثناء شيء واحد.

وهذا الشيء هو المفتاح السري، هو العالم الخاص للرجل وهو الغرفة المحرمة على المرأة.

هذه خصوصية ذكورية ترمز إلى العالم المذكر العالم الخاص الذي يمثل المعرفة ويمثل اللغة ويمثل الحق المستثنى.

ويجري دائماً امتحان المرأة بواسطة إغوائها بالسر، وتنص الحكايات كلها على أن الرجل أعطاها المفتاح ووضعه بين يديها ولم يخفه عنها. وهذا يعني أن الرجل يمتحن المرأة من حيث إنها ستسمع كلامه وتنصاع لأوامره وتتجنب نواهيه أم لا.

فإذا عصت فإن مصيرها العقاب. وهذا ما حدث. وهو يمثل درساً ثقافياً للمرأة بأن تسمع الكلام ولا تعصي الأوامر. وبأن تقبل هذه القسمة المحسومة فليست كل المفاتيح مباحة لها. إن هناك مفتاحاً واحداً محرماً عليها. ولا بد أن تعلم بذلك وتراه وترضى به. ولذا جرى إبلاغها عنه وجرى امتحانها فيه.

أما الخاتمة فهي تدريب ثقافي للمرأة بأن خلاصها لا يكون إلا على يد الرجل.

وهي توقع نفسها بالمشكل، والرجل يخرجها من محنتها. كما أنها تملك المعرفة وتعرف السبيل إلى الخلاص وآلات الخلاص، ولكنها لا تملك الوسيلة التي تجعلها تتصرف بما لديها من معرفة. والمرأة في القصة اليمانية كانت هي التي درَّست أخاها عن الطريقة التي يمكنه بها قتل الجرجور بأن يستخدم سيفاً محدداً في ظرف محدد ولا يسمع لرجاءات الجرجور بأن يضربه مرة أخرى وأن يبصق على وجهه.. الخ.

إنها تعرف ولكنها لا تملك أن تتصرف. وهذا تدريب ثقافي للمرأة بأن لا تعتمد على معرفتها وبأن تنتظر خلاصها على يد الرجل

فحسب.

كما أن الحكايات كلها تشير إلى أن الوحش لا يقوى على البطش بالذكور وتشير إلى أن المرأة وحدها هي المطمع وهي ضحية الإغراء والتهديد، وهي التي تورط نفسها في المآزق أو تورط زميلتها ورفيقتها فتخونها وتتخلى عنها، بينما الرجل هو الذي يفي وينقذ.

ـ 3 ـ

بقي أن أشير إلى أن الحكاية اليمانية والمجرية هما تحريف واضح للحكاية الأصلية.

والحكاية الأصلية في ظني هي الحكاية النجدية كما رواها عبد الكريم الجهيمان في كتابه (أساطير شعبية من قلب الجزيرة العربية، ج 1، ص 57). وهناك نحن أمام قصة أقل تفاصيل وأكثر اختصاراً مع اختلاف في النهاية.

ونهايتها تقول إن الفتاة بعد أن أطعمت الوحش من الشجرة قام الوحش بإنزالها إلى الأرض ثم راح يحفر حفرة كبيرة ويجمع حطباً ويوقده بالنار. وعلمت البنت أنه يريد أن يدفنها في حفرة النار هذه. فاحتالت لنفسها وقالت للوحش «يا عم إن في رأسك قملة فدعني آخذها عنك». فأسلم رأسه للفتاة وجاءته البنت من وراء ظهره وأحست لحظتها بقوة لم تعهدها في نفسها فاندفعت نحوه ودفعت جسمه بكل قوتها فسقط الوحش في الحفرة وشبت النار فيه وراح يستغيث فيها ويسترحمها بأن تخرجه وقال لها اخرجيني وأعطيك ما تحت الحصاة البيضاء فتقول لا. ثم يقول اخرجيني وأعطيك ما تحت الحصاة الحمراء فتقول لا، ويردد عليها الطلب تلو الطلب والإغراء تلو الإغراء وما تحت الحصاة الخضراء والحصاة السوداء.

ولكنها ترفض رجاءاته ووعوده. وتسلم من أذاه، ثم تعود إلى أهلها بعد أن كشفت ما تحت الحصى الملونة فإن هو ذهب وفضة وجواهر انتفع بها أهلها واغتنوا من بعد فقر.

هذه خاتمة تدل على حكاية نسوية تظهر فاعلية المرأة وقدرتها المعنوية والذاتية. وهي دليل على أن الحكاية الأصلية هي حسب ما ورد في نص الجهيمان، لكن الرواية الثقافية تتدخل ضد النص وتحرفه وتعدل فيه فتزيد في التفاصيل من جهة، وتعدل الخاتمة من جهة ثانية لتحرف ما هو أنثوي وتحوله إلى نهاية ذكورية تتفق مع النسق الثقافي الذكوري. ومن هنا نرى أن للمرأة حكاياتها ولكن حكايات الثقافة أغلب وأبقى وأقوى، وما خالفها يجري تحريفه وتعديله.

19 ـ العباءة المسروقة
(ارتهان الجسد)

ـ 1 ـ

تقول الحكاية(*):

كان هناك رجل يعيش وحيداً على حافة البحر ليس له علاقة مع البشر سوى ذكريات باهتة تعيش في رأسه عن الناس وحالاتهم وعن لغة الحديث والغناء البشري. ولقد بلغت العزلة منه مبلغها الشديد في روحه، وصار يتوق للأليف والعشرة. وكان في نفسه طرف من حكاية تقول إن سمك الحوت كان بشراً وتحول إلى حيوان بحري، وعلامة ذلك أن عيون الحوت تشبه عيون البشر في جمالها واستداراتها وفي تساقط الدمع منها وفي لحظاتها الوديعة والأنيسة.

وفي ذات يوم كان الرجل يقف مع حزنه وعزلته على طرف الشاطىء ينظر باتجاه صخرة تربض بعيداً هناك وسط المياه، وقد انعكس عليها ضوء القمر فبدت بيضاء صافية لماعة، وداوم النظر فيها حتى انغرست في منظرها عيناه. وفجأة صار يسمع أصواتاً تأتي

(*) وهي حدوتة لشعوب عديدة منهم الآيسلنديون والسيبيريون وقبائل الهنود الحمر في شمال غرب أمريكا ـ أنظر عنها إستيز ص 258 ـ المرجع المذكور في المقالة رقم 17.

مع نسيم الهواء العليل من جهة الصخرة. كانت أصوات فرح وضحك وغناء وفرفشة. أصوات عذبة تملأ فراغ المكان وفراغ الروح. فتحرك الرجل باتجاه الأصوات الفضية العذبة. ولما اقترب من الصخرة رأى جمعاً من الصبايا العذراوات يسبحن في الماء ويتقافزن على الصخرة بأجساد عارية كساها نور القمر ووشاح الماء فصارت تتلامع ضياءً وحياة ومرحاً.

ولمح على البعد القريب منهن عباءات من جلود أسماك الحوت مرتمية على جال الصخرة، فاقترب بهدوء بالغ وأخذ واحداً من الجلود وأخفاه عنده.

وظل يمتع نواظره ومسامعه بما يرى ويسمع من على تلك الصخرة المضيئة بالجمال والأنغام.

ثم سمع صوتاً يرن مع ذرات النسيم يصدر من إحدى الفتيات، صوتاً يشبه أصوات الحوت وهي تناغي الماء عند انبزاغ ضوء الفجر.. أو أنه يشبه ترجيعات ذئب صغير ولد للتو. كان صوتاً عذباً وأنيساً.

كانت تلك رئيستهن، وقد دعتهن للانصراف.

وتحركت الأجساد النورانية نحو عباءات الجلود ولبست كل واحدة منهن جلدها وعدن الواحدة الواحدة إلى الماء، أسماك حوت صافية اللون كالفضة المصقولة وكالعنبر الزاهي.. ما عدا واحدة منهن بقيت حائرة النظرات محتارة الخطوات تبحث عن جلدها (عباءتها) فلا تراها.

وهنا نط الرجل ناهضاً باتجاهها وقال لها: إن جلدك عندي، ولن أرده إليك.

تزوجيني.. تزوجيني.. قال لها.

وظل يحاول معها ويتحايل عليها ويتوسل إليها، وهي ترفض وتقول إن حياتها هناك في الماء مع جنسها من الحيتان، ولا ترغب في الحياة الزوجية البشرية.

رد عليها مترجياً ومستعطفاً وشارحاً لها عزلته وحزنه واغتمامه، وقال لها أريد منك أن تبقي معي سبع صيفيات فقط، وبعد الصيف السابع ننظر في الأمر.

وافقت المرأة/ الحوت واستسلمت لقدرها مع هذا الرجل.

عاشت معه في بيت الزوجية وأنجبت له غلاماً جاء كمثل القمر ليلة منتصف الشهر أو مثل حوت يسبح فوق صخرة وسط المياه تحت تساريح ضياء القمر.

إنه طفلها وجوهرة حياتها، ولذا كانت تناغيه وتحكُيه عن مخلوقات حبيبة تعيش هناك تحت المياه وتقص عليه قصص الأعماق وشعاب المرجان ووديان اللؤلؤ هناك تحت المياه.

ومر الصيف السابع.. وطال وقت الصبر والتحمل حتى إن جسمها بدأ يجف جفافاً بالغاً وصارت إذا مشت تصر قدماها صريراً يشبه احتكاك العظم بالعظم، وتيبست محاجر عينيها وصارت جدائل شعرها حبالاً بل أعواداً جفت منها مياه الحياة. وأخذ نور عينيها يتلاشى ويتلاشى إلى أن فقدت بصرها.

وساءت حالة جسدها وجفت روحها.. وهي لما تزل تطالب زوجها (خاطفها) بالوفاء بوعده لها وأن يرد إليها جلدها.

ولكن الزوج يرد عليها بغلظة وتأنيب، ويقول: لا.. لا.. إنك تريدين الفرار عني أنا زوجك وهذا الولد ابنك. ولن أعطيك جلدك فتعودي إلى الماء وتتركينا في الوحشة والعزلة. وغضب الزوج منها وخرج من المنزل ساخطاً ماخطاً وأغلق الباب خلفه بغضب

وسخط.

جرت المشادة في الليل وقت منام الغلام، مما أيقظ الطفل من رقدته فسمع كل شيء وانتابه حزن كاسح على أمه المسكينة، وبكى الغلام بكاء مراً وطويلاً وهو في فراشه إلى أن نام ثانية وسط دموعه وزفراته.

وبينما كان الطفل مرة بمحاذاة جدار المنزل من جهة البحر سمع صوتاً آتياً من المياه ينادي باسم الطفل: أوروك.. أوروك.

كان هذا اسمه الذي منحته له أمه.. وها هو الصوت يردد هذا الاسم ويصبه في مسامع روحه:

أوروووووك

أوروووووك

أوروووووك.. أوروووووك

راح الطفل باتجاه الصوت ودخل في الماء ولم يخف ولم يتساءل.. إنه اسمه وصوت حروفه.

ولما بلغ موقع الصوت رأى عباءة سوداء من جلد سمك الحوت، وقد تركها الصوت ملقاة على طرف الصخرة إياها. كانت صافية ملساء تشع بالحياة والنضارة.

أخذها الغلام وحملها على كتفيه وعاد بها إلى البيت حيث رماها بين يدي أمه التي تحركت أنفاسها عبر صدرها وأنفها وشرعت تلبس الجلد، جلدها، ولما تكللت به أخذت تتحرك باتجاه باب المنزل. فصاح فيها طفلها: هل تتركيني يا أماه؟ فنظرت إليه بحب وتوجس.. ثم وضعته تحت إبطها وسارت نحو البحر.

هناك دخلت في الماء، وسبحت نحو الأعماق، ودخلت من تيار إلى تيار وفيما بين شعب المرجان، وطفلها معها تحت إبطها

إلى أن وصلت ماءها وماء أهلها. وهناك قابلها أول ما قابلها حوت كهل مكتمل العمر فرحب بها وابتسم للطفل وقال له أهلاً بك يا حفيدي، لقد أحسنت أيها الصغير إذا استجبت لندائي لك وأوصلت عباءة أمك إليها ورددت لها جلدها.

هناك فرحت وفرحوا وتنفست، وتنفست أسراب الحيتان معها.

ووسط هذه العودة الفرحة قال لها أبوها: كيف ستفعلين بالغلام...؟!

قالت: إن وقته لم يحن بعد، ولا بد أن يعود إلى الأرض هناك.

راح الحوت الجد وراحت الأم يصحبان أورك نحو بيته الأرضي، والأم تسارُه طول الطريق وتقول له: إذا اشتقت إلي فما عليك إلا أن تلمس أي شيء مما كنت ألمس أو استعمل من أدوات البيت والمطبخ وسوف تجدني أمامك.

كبر الفتى واشتهر بين الناس أنه يذهب كل يوم نحو صخرة في البحر يجلس على طرفها ويبدو وكأنما هو منهمك في حديث حميمي مع كائن بحري تحت الماء.

– 2 –

تلك هي الحكاية. وإن كنا قد رأينا حكايات سابقة اختلطت فيها قيم الأنوثة مع قيم الذكورة، وحدث فيها انحراف قسري يقلص التأنيث من أجل تركيز المركزية الذكورية، فإن هذه الحكاية تسلم من عمليات التحريف والتحويل وتحافظ على (أنثويتها).

فالأنثى هنا كائن حي تكتسي جلدها (عباءتها) وتعيش من داخل هذا الجلد حياة تخصها في محيط يخصها في رحم مائي عميق

وأمين. تفرح وتغني وتنتمي إلى جنس تتساوى معه ويتساوى معها وتتميز معها عن أي كينونات أخرى غريبة عليها.

هنا تجد الذات المؤنثة ذاتها وتعرف ماءها وسياقها ولا تنكر نفسها ولا تتنكر لها، داخل هذا البحر وداخل هذا الجلد وداخل تلك العباءة.

والجلد غطاء ومعنى وسياق وظرف حياتي لهذه الأنوثة الواعية بنفسها وبمحيطها. ولكن الرجل هناك.

إنه هناك يتحين فيها الأحايين ويتربص بها ويحتال عليها الحيل لكي يصطادها وينزع عنها جلدها وينزعها من جلدها ويجردها من عباءتها.

إنه يحبسها ويحبس أنفاسها، هذا هو الكائن الذي تعرفه حكايات المرأة، الرجل الصياد، الرجل ذو الحيل.

يقيدها أولاً بشروطه (سبع صيفيات) ويحاصرها بوعوده (ما بعد الصيف السابع)، ويرهن جلدها في صناديقه. ثم يقيدها بالولد ليربطها ربطة لا فكاك منها.

ولكنها ـ وقد علمت عنه كل ذلك ـ تسعى للخلاص والعودة.

وصحيح أن وسائل الخلاص جاءت بواسطة الذكور، أبيها وابنها، ولكن إرادة الأنثى هنا جاءت واضحة وقوية، إنها إرادة العودة إلى جلدها ليكتسي جسدها بالحياة والأنوثة والماء والإياب.

إنها تفر إلى ذاتها، إلى جلدها، إلى مائها، إلى جنسها المؤنث. وترفض الأسر المادي ومعه الأسر المعنوي المتمثل بابتزازها وارتهانها إلى محبة الولد.

هناك حب أول، حب أكبر، حب أصل، هو عالم التأنيث في رحم الماء، وهو قبل أي حب فرعي.

المحبة الأصل أم المحبة الفرع. . . ؟!

قال الصياد بالثانية (الفرع) وقالت هي بالأولى التي هي الجلد والماء والجنس حيث تعود السمكة إلى الماء ويعود إليها جسدها حياً مرتعشاً بالحياة.

الجلد هنا يمثل الثقافة والهوية. أما نزع الجلد فيمثل الاستلاب والعري والجفاف وفقدان البصر، ويمثل الارتهان والقسرية. وليس للأنوثة من حل أو خلاص سوى أن تستعيد جلدها المسلوب لكي يعود إليها بصرها وبصيرتها.

ـ 3 ـ

التقطت المرأة جلدها وفرت، عادت إلى مائها. . هذا ما جرى وتم في هذه الحكاية من دون تدخل ثقافي يحبط الحبكة.

والسؤال الآن:

هل تسمح الثقافة بتكرر هذا الحدث. . . ؟

في المقالتين القادمتين سنرى أجوبة تقول لا. . لا.

20 ـ الجبروت الرمزي

ـ 1 ـ

تصنع المرأة خيالها الخاص، وتبدع عالمها الذاتي الذي تفر إليه من عالم الارتهان والاستلاب، ولقد رأينا في الحلقة الماضية كيف فرت المرأة بعد أن استعادت جلدها، وكتبت لنفسها النجاة من سارق عباءتها، سارق جلدها. ولقد سلمت الأنوثة في تلك الحكاية ولكنها سلامة مؤقتة، لم تلبث الثقافة أن اقتصت لنفسها وعملت على نسخ تلك الحكايات بحكايات أخر تعدل النهاية وتعيد صياغة الحبكة.

وفي ذلك نجد قصصاً كثيرة منها حكاية حسن البصري ـ كما وردت في ألف ليلة وليلة ـ وقصة تماثلها عند عبد الكريم الجهيمان في (أساطير شعبية، ج 1، ص 127) وحكايات أخرى لدى الهنود الحمر، سنقف عند بعضها.

أما حكاية حسن البصري فهي عن هذا الصائغ الذي رمته الأقدار في سفرة نائية اكتشف فيها أن له أختاً من الجن آوته وأحسنت في ضيافته في قصر بديع، وأعطته حريته التامة بالتصرف على هواه في هذا القصر، ولكنها نصحته ألا يقترب من واحدة من

شرفات المبنى، تلك التي تطل على بحيرة مجاورة.

ولكنه لم يستطع منع نفسه عن التعرف على سر تلك الشرفة، ولما خلا له القصر مرة راح وجلس في الشرفة ذاتها يتفرج على جمال المنظر، وبينما هو مسرِّح بصره في الفضاء لمح سرباً من الطيور تقترب باتجاه البحيرة، قربت الطيور وقربت حتى حطت على جال البحيرة، وصرن يتلاعبن ويتهادين من حوالي الماء. وظهر من بين الطيور واحدة أكثرهن دلالاً وأبرزهن حركة وأقواهن على زميلاتها حيث كانت تنقر هذه وترفس تلك وتدفع الأخرى، وهن يحمن حولها ولا يؤذينها بشيء.

وما لبثت الطيور أن خلعت ريشها وظهرن كأحسن ما تكون الأجساد، نساء حسناوات كاملات الجسم والفتنة، ثم شرعن في السباحة في الغدير ومضت ساعة وهن في الماء في فرح ومرح. وحسن ينظر إليهن مفتوناً بما يرى ومتعجباً ومتسائلاً عما إذا كان هذا هو السبب الذي جعل أخته تمنعه من دخول الشرفة.

وبعد قليل خرجت الفتيات من الماء ولبسن ثياب الريش وصرن طيوراً مرة أخرى وحلقن في الجو على الوجهة التي أتين منها.

وما أن طرن حتى حل الكمد في نفس حسن البصري وتعلق قلبه وهواه بتلك البنت الطير التي كانت تنقر زميلاتها.

وظل على كمده حتى جاءت أخته الجنية وعرفت منه سر ما جرى فأبلغته أن الطير هي بنت ملك الجان واللواتي معها هن حاشيتها، وقالت له إنه لا سبيل إلى هذه البنت إلا بالحيلة، وهذه الطيور تأتي مع مطلع كل شهر وعليه أن ينتظر مجيئهن هناك فإذا خلعن ريشهن ونزلن إلى البحيرة فليتسلل بخفية وليأخذ ريش البنت ويخفيه فإنهن إذا فرغن من السباحة فسوف يلبسن ريشهن ويطرن

ولن ينتظرن البنت التي تفقد لباسها. وأوصته ألا يقبل رجاءات الطير برد ريشها إليها وألا يرق قلبه فتضيع منه إلى الأبد.

تصرف حسن مثلما أوصته أخته الجنية وتمكن من تملك طيره وتزوجها وعاد بها إلى البصرة.

وهناك عاش معها على المحبة وجاءه منها أولاد وحسنت حالهما مع بعض.

وفي يوم من الأيام انتابه الحنين إلى أخته الجنية وقرر السفر لزيارتها. ولم ينس أن يوصي أمه على زوجته ويركز على ثوب الريش ويشدد عليها بأن تحافظ عليه ولا تعطيه لزوجته مهما صار، وحفظت الأم وصايا ابنها والتزمت بها غير أنها سمحت للبنت بالذهاب إلى الحمام العام وهناك رأتها إحدى الجواري وأبلغت عنها سيدتها زبيدة، زوجة الخليفة، وهذه طلبت أن ترى هذه الفاتنة العجيبة.

ولما مثلت البنت مع حماتها أمام زبيدة وأثارت عجب زبيدة استغلت البنت الفرصة وقالت إن لديها ثوب ريش تحتفظ به حماتها، ولو لبسته لظهر جمالها أكثر وأشد. فما كان من زبيدة إلا أن ضغطت على الأم حتى أحضرت الريش فلبسته البنت واحتالت حتى وضعت أطفالها في حضنها ثم طارت من أمام الجميع. وعادت إلى موطنها.

ولكن حسن يعود فلا يستسلم لما حدث ويقرر السعي وراء زوجته وأطفاله ويدخل في مغامرة طويلة ساعدته فيها أخته الجنية وساعده بعض ملوك الجان وسحرة الإنس حتى أعطوه عصا وطاقية. أما العصا فإن مالكه يحكم على سبع طوائف من الجن، ومن لبس الطاقية فإنه يختفي عن الأنظار.

وبواسطة هاتين الهديتين يتمكن حسن من إعادة زوجته وأولاده إلى البصرة.

ـ 2 ـ

لا تختلف هذه الحكاية عن حكاية المرأة/ الحوت إلا في نهايتها.

وهي نهاية من الواضح أن اليد الثقافية قد تدخلت في إضافتها. فالحكاية هنا تتفق مع الحكاية السابقة في تأسيس سردية نسوية تجعل المرأة بطلة ذاتها وتمنحها القدرة المعنوية على امتلاك جلدها الخاص وريشها الواقي الذي به تفر من آسرها وتعود إلى سياقها الخاص.

ولكن الحكاية هنا تدخل عناصر بشرية وأخرى غير بشرية مع عناصر طبيعية وأخرى سحرية كلها تدخل من أجل إعادة الحمية الذكورية إلى النص.

ومهما تأنث النص وتأنثت الحكاية فهذا أمر مؤقت فحسب، وهو أمر طارىء، أو نشاز لا بد أن تتدخل الثقافة لقمعه وتصحيح مساره. وكل الكائنات من إنسها وجنها في خدمة حسن البصري لكي يسترد امرأته ويبطل مفعول ثوب الريش. ويعيد الأنوثة الفارة من رمزية التذكير.

وتتحارب الرموز هنا: ثوب الريش بوصفه رمزاً أنثوياً مع العصا والطاقية من حيث إنهما رمزان ذكوريان، وفي النص استخدمت كلمة (القضيب والطاقية).

والحكاية تقول إنه إذا اجتمع رمز مؤنث في مواجهة رمز مذكر فالغلبة للأخير حتماً. فما بالك إذا ما جاء رمزان فحوليان، العصا والطاقية (القضيب والطاقية، حسب كلمات ألف ليلة وليلة).

تتغلب الذكورة والفحولة وتعيد الفارة إلى سيدها وهذا ما حدث.

وإن كانت المرأة قد ابتكرت عباءتها التي تسبح بها وريشها الذي تطير به، وهما رمزان مؤنثان، فإن للرجل عصاه الذي يملك به ممالك الجان، أي العالم المضمر وعالم الاختفاء وعالم ماوراء العالم، فهو إذن يملك عالمين في آن، عالم الظاهر وعالم الظلام، بل هن سبع عوالم. ويملك معها طاقية إذا ما وضعها على رأسه خفي عن البصر ولن يستطيع الرمز المؤنث على بساطته ووحدانيته بوصفه قطعة جلد أو كومة ريش على مواجهة الجبروت الرمزي المذكر.

كأن الثقافة تستنبط أقوى ما لديها من رموز لكي تواجه هذه المحاولة اليائسة للفرار.

وهل من جبروت رمزي أقوى من العصا والطاقية..؟

21 ـ حكاية الحكايات

ـ 1 ـ

من غير الممكن أن نتصور الثقافة على أنها كينونة محايدة أو قوة غير عاقلة، بمعنى أنها لا تعقل فعلها ولا تنتصر لذاتها.

إن الثقافة سلطة وقوة.

وكل سلطة ـ مهما كانت ـ تسعى إلى بناء نفسها وتحصين قوتها، ومن ثم فإنها تتصدى للدفاع عن امبراطوريتها وقيمها.

والثقافة كذلك، فهي سيادة قيمية معنوية. والقيم السائدة ثقافياً لا بد لها من شيئين، أحدهما هو حدوث معارضة داخلية تناوىء السائد وتخاتل لحظات ضعفه أو غفلته لكي تعبر عن نفسها وتفصح عن معارضتها.

والثاني أن الثقافة بوصفها سيادة معنوية قيمية لا بد أن تنهض للدفاع عن سيادتها فتضرب رموز المعارضة وحالات الخروج على طاعة القيم الثقافية المتسيدة.

إن الثقافة صورة بشرية عن أصحابها وعن مستهلكيها ومنتجيها ولذا فإنها تتصرف مثلهم وهم يتصرفون مثلها. . وليس من شأن القوي المهيمن أن يدع صوتاً ناشزاً يرتفع ويعلو فوق ما هو سائد

ومقبول ومتعارف عليه ومحسوم أمره.

وكلما ظهرت حالة من حالات الانكسار أو الشذوذ بادرت الثقافة إلى معالجة الحالة بكل ما لديها من وسائل رمزية ومجازية وسردية. ولن تعوز الثقافة الحيل في هذا المجال.

ولقد رأينا في المقالات الخمس الماضية كيف أن الحكايات التي تبدأ نسوية وتطرح ثقافة مؤنثة بقيم ثقافية تأنيثية، تنتهي كلها ـ أخيراً ـ إلى مآل يصرفها عن الأنوثة، بل يلغي أنثويتها ويحط بدلاً عن التأنيث نهاية ذكورية أو يجبرها إلى التذكير لكي تحافظ الثقافة على نسقها الذكوري السائد.

وعلامة على ذلك رأينا كيف جرت محاصرة حكايات الفرار (الحلقة التاسعة عشرة والعشرين) إلى أن تحولت الجنية إلى إنسية والطير الطائر إلى فتاة قارة في قفص في البصرة، وتعاونت الجن والسحرة ورموز اللغة ومجازاتها ومخاييلها كلها من أجل مساعدة حسن البصري على إعادة طيره الفار إلى قفصه البشري، وعلى كسر الخيال المؤنث بواسطة الرموز الثقافية (الذكورية) لكي تظل سيادة الثقافة دون مساس أو نشازات.

ونختم كلامنا بحكاية هي حكاية الحكايات فيما يتعلق باستنهاض الثقافة لقواها كلها في مواجهة المروق السردي: وهي حكاية من حكايات الهنود الحمر.

ـ 2 ـ

تقول الحكاية:

(شيخ قبيلة الباتشي يعاقب زوجته)

سارت جماعة البيت الأصفر مترحلين، ونزلوا على بحيرة ماء،

ومن أجل الوصول إلى الماء الغائر تحت وضعوا رأس جاموس لكي يطؤوا عليه حين استسقائهم من البحيرة.

وذهبت زوجة شيخ القبيلة ومعها جرتها إلى البحيرة، وحينما شاهدت رأس الجاموس شرعت تتحدث مع الرأس وتقول له: أنت أبي، ولقد كنت رجلاً كاملاً ووسيماً.. كم كنت أتوق لرؤيتك حياً.. يا للحسرة إذ أراك معفراً بالطين والوحل.

ولما فرغت من همهمتها نط بجانبها جاموس أبيض ضخم الجثة، وقال لها: أنا الرجل الذي تتحدثين عنه، أنا شيخ قبيلة الجاموس الأبيض، وأريد أن آخذك معي. اجلسي على رأسي فيما بين القرنين.

رمت المرأة جرتها وركبت على رأس الجاموس.

وحينما حل الظلام والمرأة لم تعد إلى زوجها أحس زوجها بأن حادثاً قد حدث لزوجته وذهب إلى البحيرة باحثاً عنها فرأى جرتها مرمية على الأرض ورأى آثار جاموس ضخم وقد انغرست في الأرض فعلم أن رأس الجاموس قد تجسد حياً وأخذها وفر بها باتجاه الشرق. فعاد الرجل إلى مخيمه وشرع يصنع سهاماً، ولما صنع من السهام ما يظنه كافياً انطلق في طلب أثر زوجته.

وهو في طريقه مر على بيت من بيوت العنكبوت وأوشك أن يخفس أحد هذه البيوت بوطأة قدمه، فطلعت عليه عنكبوت عجوز وصاحت به: شو.. شو.. شو، يا يا حفيدي، لا تهشم رأسي أيها الحفيد العزيز. أنت يا زعيم الأباتشي يا من اسمك (يحيا سعيداً)، ماذا تفعل هنا..؟

- إني أبحث عن زوجتي، يا جدتي، لقد خطفها زعيم الجواميس هل تستطيعين مساعدتي؟!

ـ نعم يا حفيدي، سأعطيك دواء تستعين به، ولكن احذر فزعيم الجواميس قوي وجبار. ولقد تزوج امرأتك، وهي الآن أم قبيلة الجواميس، وتعيش مع زوجها الجديد في الوسط والجواميس تحيط بهما من كل الجهات. وقد صنعوا لها ثوباً مرصعاً بأسنان الوعول. ولو بدا منها أي حركة فإن الثوب يصدر أصواتاً تثير انتباه الجميع، ولذا يصعب أمر إخراجها من بينهم. لكن اذهب أنت إلى طرف الموقع وانتظر هناك، وأنا سأتولى الباقي.

تصرف الزعيم (يحيا سعيداً) كما قالت جدته العنكبوت ووقف على مشارف أرض الجواميس، وهناك رأى خصمه زعيم الجواميس البيضاء يتوسط جماعته الذين اصطفوا حول الزوجة، وهي ترقص على وقع أهازيجهم، وهم يرددون:

يــا هــي آ هــي
يــا هــي إيــا هــي
يــا هــي أي يــاء
هــي يــا هــيــنــا هــي
هــيــنــا يــي نــي
هــي مــاه نــي

اقترب الأباتشي (يحيا سعيداً) من جمع الجواميس وفتح قارورة الدواء التي زودته بها جدته العنكبوت، وما أن فعل ذلك حتى خرت الجواميس كلها نائمة على الأرض.

وفي هذه الأثناء تسللت العنكبوت عبر مسارب الأرض حتى قاربت أذن المرأة فهمست فيها وقالت لها: لقد جئت لآخذك، ومعي (يحيا سعيداً) زوجك زعيم الأباتشي.

قالت المرأة إن الجاموس الزعيم قد تزوجني، وهو كائن جبار، ولقد شبك أسنان الوعول في ثوبي، ولسوف تصدر عنها أصوات

تنبّه إليّ وتكشف حركتي.

قالت العنكبوت العجوز: اجمعي أطراف ثوبك وضعيها تحت إبطيك واتبعيني.

وهكذا سارت المرأة خلف العنكبوت وتسللتا عبر الجواميس النائمة.

تقابل الزوج الأباتشي مع زوجته المخطوفة وأبلغها الزوج عن نيته في إعادتها، فبادرته بالتحذير وأن يسرع بأخذها إلى مكان آمن، قبل أن يتنبه الجاموس.

كانت الأرض واسعة وفسيحة وسار الزوجان في تلك الفيافي إلى أن وصلا إلى غابة من أشجار القطن، وما أن وصلا هناك حتى أحسا بالأرض تهتز وترتعش تحتهما، لقد تيقظ الجاموس الأبيض ولم يجد المرأة في مكانها فصاح بقومه أن هبوا من مراقدكم فلقد خطف خاطف زوجتي وفر بها، فانطلقت عواصف الجواميس تطوي الأرض طياً وتنهب المسافات نهباً في أثر الفارين وباتجاههما.

تلفت الزعيم الأباتشي من حواليه باحثاً له ولزوجته عن مخبأ فاستجار بأول شجرة قطن تصادفه وقال لها:

ـ أنت أخي أيها القطن فأجرني وزوجتي عندك من الجواميس.

ـ فقالت الشجرة: اطلب الجيرة من أخيك الثاني في الشجرة المجاورة، فأنا شجرة مسنة وضعيفة. فراح للثانية وكان جوابها كالأولى، ودلته على الثالثة.

استجار بالشجرة الثالثة وكانت شجرة شابة قوية فرحبت به وقالت له: اصعد أنت وزوجتك فوقي واختبىء بين الأوراق.

دخلا في الشجرة وأحاطا نفسيهما بالأغصان وأحسا بأنهما في أمان الآن.

غير أن المرأة أحست بحاجتها للتبول، فأخرج الزوج قناعه وقال لها: تبولي هنا في القناع. ففعلت ولكن شيئاً من البول تسرب وتساقط على الأرض.

وكانت الجواميس تخترق الغابة وسط أشجار القطن تتطاير الأرض من تحت حوافرها قطعاً من الطين والحجار، وتملأ المكان بعواصفها وهديرها، ومرت من حوالي الزوجين دون أن تلحظهما.

غير أن جاموسين كانا في مؤخرة المسيرة أحدهما عجوز طاعن السن والآخر فتى صغير، وكانا يسيران بهدوء، وفجأة توقف الصغير ونادى على جده قائلاً: توقف يا جدي، إني أشم رائحة بول زوجة الزعيم، إنها هنا في الشجرة.

قال العجوز: يا بني أنت سريع فانطلق نحو الركب وأبلغ أول جاموس تلحق به، وهو يبلغ أول من يسمعه، وهكذا حتى تصل السلسلة إلى الزعيم في المقدمة.

وما هي إلا لحظات حتى عادت جموع الجواميس وأحاطت بالشجرة.

أخرج الأباتشي (يحيا سعيداً) كنانة سهامه وحاول أن يرمي الجواميس بما لديه من سهام.

ولكن الجاموس الأبيض الزعيم لم يترك وقتاً للانتظار فينقض على الشجرة وينطحها برأسه نطحة هزت الشجرة بعنف وكاد الزوجان أن يسقطا من تلك الهزة.

وجاء غراب يصرخ من فوق الزوجين: كاو.. كاو.. كاو.. كاو.

فصاح الأباتشي (يحيا سعيداً) بالغراب قائلاً: كيف بك تصرخ بي وأنت ترى ما أنا فيه..؟!

قال الغراب: لقد جئتك لأبلغك بأن ترمي الجاموس من فتحة الشرج، فإنه يموت حالاً، لأن روح الجاموس هناك في تلك الفتحة.

وفعل الأباتشي حسب نصيحة الغراب فقتل الجاموس. ونزل الأباتشي وزوجته إلى أسفل، وقام بتقطيع لحم الجاموس وأوقد ناراً ليشوي اللحم.

كان الرجل يقطع اللحم والمرأة تنظر فتساقط الدمع من عينيها. ولاحظ زوجها دموعها فسألها: هل تبكين لأنني أقطع لحم الجاموس الأبيض..؟

فقالت: لا. إنما دمعت عيناي من الدخان.

واستمر الزعيم الأباتشي يقطع ويشوي، وفي الوقت ذاته يختلس النظرات خفية نحو زوجته، فلاحظ أنها ما زالت في دموعها، فقال لها:

إنك تبكين..!

أجابت: لا.. إنه الدخان ليس إلا.

فرد الزعيم بغضب وقال: بل تبكين، إنك تبكين عليه، على الجاموس الأبيض، إنك تريدينه. وبعد كل التعب الذي تعبته من أجلك، ها أنت تبكين عليه. إذن.. فلتموتي معه.

وجرّ كنانته وسهامه وصوب عليها سهماً أرداها ميتة بجانب الجاموس الأبيض.

وراح يصيح في الفضاء:

أنا زعيم الأباتشي، زعيم القبيلة النازعة أبداً للترحال، سوف أطوف فوق هذه الهضاب مراقباً ومتربصاً، ولو رأيت امرأة تفر من زوجها فسوف أفعل بها ما فعلت مع زوجتي.

ـ 3 ـ

هذه حكاية تجب كل الحكايات، أو هي حكاية الحكايات مما يجعلها تقترب وتتلامس مع حكاية شهريار قبل لقائه مع شهرزاد. حيث تجري معاقبة وملاحقة الجنس النسوي بوصفه جنساً غادراً خائناً ماكراً، وليس له من حل سوى القتل والحرق. ولهذا وقف الأباتشي شاهراً سيفه ومقسماً على ملاحقة أي أنثى تفكر بأن تفر تماماً مثلما كان شهريار يقتل إناث مدينته بعد أن يفتض بكارتهن.

هذه صورة المرأة حسبما تقدمها حكاية الحكايات، وهذه هي الطريقة التي تعاملت بها الثقافة مع حالات (الفرار) عن النسق السردي المذكر.

ولذا جرى تقديم شخصية المرأة ـ هنا ـ تقديماً ساخراً حيث وضعت أولاً بين زوجين قادرين وهي بينهما كائن عاجز وغير إرادي الأفعال. وجرى تعميق السخرية من خلال إخضاع مصير المرأة ومصير الحكاية لحالة (التبول). فالبول هنا صار حدثاً حاسماً لكشف المرأة وكشف حقيقتها ولتسليم رقبتها للموت أخيراً، وذلك لكي يعيش زوجها.

يحيا سعيداً. هذا هو اسم الرجل الذي يحيا سعيداً في مقابل موت الأنثى في حسرة. ومن أجل البقاء الذكوري السعيد فإنه لا بد من موت كل امرأة تفكر في تكرار العلة ذاتها، أي تكرار الحبكة مما يعني تكرار النهاية.

ويأتي البول والدمع بما إنهما سائل مائي يخرج من الجسد المؤنث ليكونا علامة دالة على خبث هذا الجسد وفساده. وهو جسد لا بد أن يحاط بأسنان الوعول أو يحاط بلحد القبر وهذه هي الحلول التي تضعها الحبكة السردية في هذه الحكاية لكي تكون

حبكة الحبكات ونهاية النهايات.

تفعل الثقافة فعلها في السرد من أجل أن يحيا الرجل سعيداً، وهو شرط لا يتم إلا بأن تموت المرأة محسورة. ولذا جاء اسم البطل هكذا (يحيا سعيداً) وحقق السرد له هذه الصفة وهذا العلم.

22 ـ الثقافة ضد ثقافتها

ـ 1 ـ

يروي الجاحظ حكاية امرأة أعرابية اسمها (غنية)، (وذلك أنها كان لها ابن شديد العرامة، كثير التلفت إلى الناس، مع ضعف أسر، ودقة عظم، فواثب مرة فتى من الأعراب، فقطع الفتى أنفه، وأخذت غنية دية أنفه، فحسنت حالها بعد فقر مدقع. ثم واثب آخر، فقطع أذنه، فأخذت الدية، فزادت دية أذنه في المال وحسن الحال. ثم واثب بعد ذلك آخر فقطع شفته. فلما رأت ما قد صار عندها من الإبل والغنم والمتاع والكسب بجوارح ابنها، حسن رأيها فيه فذكرته في أرجوزة لها تقول فيها:

أحلف بالمروة يوماً والصفا

أنك خير من تفاريق العصا)

(ـ الجاحظ: البيان والتبيين ـ كتاب العصا 2/ 414).

ـ 2 ـ

هذه حكاية عجيبة، وليس العجب في طرافتها فحسب، ولكنه ـ أيضاً ـ في كونها ترد لدى كاتب من رموز الثقافة الفحولية، وفي فصل هو أبلغ مظاهر الفحولة وأشدها رمزية، وهو فصل (العصا).

والعصا أداة ذكورية ترمز إلى أسمى درجات الفحولة، فالرجل الخطيب لا تكتمل أداته إلا بواسطة العصا والعمامة. وهما رمزان للفحولة الكاملة.

وبالعصا والعمامة تتكامل الإشارات الثقافية وتتحد مع اللسان الذكوري ليكون الرجل واللغة معاً علامة على المجد والقوة. ولا يكتمل اللسان الفصيح إلا بالمظهر الفصيح، متمثلاً باللغة الفحولية والعصا الذكوري والعمامة التي تزيد قامة الرجل ارتفاعاً وتحمي جمجمته وتكبر رأسه.

وكلها عناصر امتداد وإضافة فالعصا يطيل اليد والكلمة تطيل اللسان والعمامة تطيل القامة.

هذا هو النسق الدلالي لكتاب العصا، وهو الدلالة المعلنة في خطاب الجاحظ.

ولكن حكاية المرأة الأعرابية تأتي وسط هذا السياق لتكسر كل شروط النسق وتفضح دلالات الخطاب الفحولي وتعريها.

وهنا نلاحظ موقفاً ثقافياً نادراً ندرة عجيبة. وذلك حينما تتحد اللغة مع الأنثى ويتآمران معاً ضد الفحولة.

ـ 3 ـ

يقع الجاحظ بوصفه ممثلاً للثقافة السائدة ومتحدثاً باسمها في مأزقين ثقافيين هما:

أ ـ وجود امرأة اسمها (غنية) ولكنها (فقيرة) وهذا مأزق لغوي حاد حيث حصل تضارب بين الدال والمدلول فالغنية ليست غنية كما أن الفقيرة ليست فقيرة. هي فقيرة في الواقع لكن اللغة لم تكترث لفقرها منذ أن سمتها غنية. وهي وقد تسمّت بهذا الاسم

فإنها لم تنل من اسمها أي نصيب. وهذا مأزق لغوي/ثقافي يواجه الجاحظ ويهز فكرته عن (البيان) وفلسفة اللغة.

ب ـ لدى الجاحظ ـ ومعه ثقافة الفحولة ـ مثل عن (تفاريق العصا) ولكن ليس لهذا المثل من حكاية تسند وجوده وتعزز دلالته.

لهذا ـ وبسبب هذين المأزقين ـ جاءت حكاية المرأة الأعرابية. مما يعني أن هناك ثقافة فحولية تحتاج إلى الحكاية من أجل خلق سياق مرجعي لهذه الثقافة.

وجرى استجلاب المرأة لكي تتخلق اللغة عبر لسانها وتنطق لنا ببيت مرجوز عن تفاريق العصا.

ولكن. . .

لقد جاءت المرأة وجاءت معها نجدة لغوية لتفعل فعلاً ينقض الفحولة ويكسرها بدلاً من أن يعززها.

ـ 4 ـ

وأول ما نلاحظه هنا هو أن الوجه المذكر جرى العبث به عبر هذا الولد الذي درج في الحكاية بوصفه ولداً شقياً، شديد العرامة والشراسة، ولكنها شراسة كاذبة تقوم على مجرد الادعاء. وحينما يجري اختبار هذه (العرامة) ينكشف أمرها. وقد امتحنت ثلاث مرات، وفي كل مرة يفقد الولد شيئاً من خصائص وجهه أولها الأنف ثم الأذن ثم الشفة.

ولو لاحظنا المفقود هنا لوجدنا أنه الأدوات التي هي الوسائل البلاغية للخطيب وكل واحد منها ينتج عنه عيب في لغة الخطيب وفي علاقته مع اللغة والناس.

ولو تصورنا خطيباً مقطوع الأنف والأذن والشفة لخرجنا من

الصورة بمنظر ساخر عن الفحل الدعيّ.

وهنا تظهر الفحولة وكأنما هي مجرد (عرامة) أي شراسة قسرية ومدعاة ولا تنطوي على جوهر صامد وأي امتحان لها سوف يكشف وهنها وضعفها.

هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن الوجه هنا صار معادلاً دلالياً للعصا، وتفاريق الوجه هي تفاريق العصا.

وفي الوجه والعصا يجري إحداث عيوب فادحة تتضمن تكسير العصا بوصفه رمزاً فحولياً وتكسير الوجه حيث هو الدلالة الأخرى للعصا.

والمستفيد هنا هو المرأة إذ عبر تقطيع وجه الولد تحصلت المرأة على عدد من الديات فحسنت حالها وزاد مالها وبارك الله لها بجوارح ولدها. وهو ولد ما كان فيه نفع ولا خير حينما كان كاملاً تاماً. أما حينما تمزق وتقطع وجهه فقد جاءت الخيرات من وراء ذلك.

تجري هنا أفعال متعمدة ضد الوجه المذكر الذي هو وجه عرامة ووجه لا نفع فيه للمرأة، هو وجه أخذ من اللغة أسوأ ما فيها فهو سليط طويل وبذيء. ولكنه قول بلا فعل وادعاء عاجز.

وإن كان الرجل ينعي على المرأة نقصها العضوي فإن الوجه المذكر يصاب هنا بمجموعة من النواقص العضوية وجاءت الفوائد عبر هذه النواقص.

وبالتالي فإن العضو الناقص (المفقود) أفود وأنفع، وفي كل نقص فائدة، وفوائد النقص تفوق فوائد الكمال.

والرجل هنا لم يمت ولم يقتل وإنما تقطعت بعض أعضائه. وهي أعضاء محصورة في منطقة الوجه فقط.

هذا لأن المرأة لا تريد إفناء الرجل ولا تريد إحداث عيب جوهري فيه، انها ـ فحسب ـ تريد تمزيق هذا الوجه وكأنما هي تمزق وجه الثقافة بما إنه وجه مذكر يقوم على العرامة بوصفها شراسة وادعاء. والفائدة من وراء ذلك تعود إلى المرأة التي ستغتني بعد هذا التمزيق.

ـ 5 ـ

كان هناك عبثية لغوية حول حدوث اسم بلا مسمى، حيث كانت المرأة غنية باسمها وفقيرة في حقيقتها.

وهذا يقوم على ظلم لغوي للأنثى، وهو ما تعودت عليه الثقافة الفحولية. ولكن اللغة هنا تتواطأ مع المرأة وتبتكر حيلة سردية تفضي إلى حبكة تحل معضلة التسمية وتتحقق للمرأة صفة الغنى وتصبح غنية اسماً ومسمى. وصار الاسم يدل ويعني، وكان من قبل غير ذي دلالة، وليس بذي معنى.

يحدث هذا كله وسط كتاب العصا، وهو كتاب يحتفي بالفحولة ويؤسس لها. ولكن القصة تأتي لتكسير الفحولة والسخرية منها، وتوظيف الذكور ضد بعضهم بعضاً. وكل الذين تضاربوا مع الولد كانوا ذكوراً مثله، ثم إن المال لم يعد إليه ولكنه راح لأمه. وكل مصيبة ذكورية هنا تتحول إلى فائدة نسوية، حتى إن الشعر انتسب للمرأة هنا وليس للرجل ولا للخطيب.

وجرى كذلك تكسير العصا وتحويله إلى (تفاريق) فلم يعد عصا مثلما أن الوجه لم يعد وجهاً بعد تقطيعه.

هل هذه غفلة من الرقيب الثقافي لدى الجاحظ أم أن وراء الجاحظ لعبة أبعد من مجرد الغفلة.

لا أريد الدخول ـ الآن ـ في محاورة هذين السؤالين وأترك

المسألة لبحث مستفيض عن هذه اللعبة، ولكنني أكتفي بالقول ـ هنا ـ إن الثقافة تتحرك أحياناً ضد نفسها حتى إننا نجد في كتاب الفحولة حكاية تمزق أهم رموز الفحولة وتسخر منها.

23 ـ إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها

ـ 1 ـ

(وإن الشعر كان جملاً بازلاً عظيماً فنحر فجاء امرؤ القيس فأخذ رأسه، وعمرو بن كلثوم سنامه، وزهير كاهله، والأعشى والنابغة فخذيه، وطرفة ولبيد كركرته ولم يبق إلا الذراع والبطن فتوزعناهما بيننا).

هذا ما قاله الفرزدق (جمهرة أشعار العرب 24) في حديث له مع شاب جاء يستشيره في شعر قاله. وهو كلام قد يبدو ظاهرياً وكأنما هو سخرية، ولكنه ـ مع ما فيه من سخرية ـ يصدر عن ذهنية ثقافية لها أثرها الراسخ في الحضارة الإنسانية عند العرب وعند الأمم الأخرى. وهي ذهنية ترى أن الأول لم يترك للآخر شيئاً. ولذا فإن الشعر جمل بازل عظيم جرى ذبحه وتقاسمه بين شعراء محددين، وهم سبعة جاهليون. ولم يبق لمن بعدهم سوى الذراع والبطن، وقد أكلهما الفرزدق ومن في طبقته.

وعلى هذه القسمة يكون الشعر حكراً على الذين سلفوا وليس لآتٍ من بعدهم نصيب أو حظ.

وحكاية الفرزدق تنطوي على مقولة فحولية تفترض طبقية الثقافة

(طبقات فحول الشعراء)، مثلما تفترض أن الثقافة كائن مذكر. وبما إن الشعر جمل وليس ناقة فالشعر رجل وهو من نصيب طبقة الفحول، وهؤلاء الفحول جماعة من الأوائل. وليس للنساء أو للمتأخرين نصيب في جمل بازل منحور قبل.

ـ 2 ـ

لو كان الشعر ناقة لكانت ولوداً ولكنه جمل ذكر وفحل ولذا تقاسمه الفحول السبعة. وهؤلاء هم الفحول الذين تحددت بهم معالم الخارطة الشعرية وأحدهم كان أمير الشعراء وقائدهم وهو أشعرهم إذا ركب وهو امرؤ القيس، ولزملائه نصيب مماثل فواحد له الشعر إذا رهب وآخر إذا رغب ورابع إذا شرب. مثلما توازع آخرون أبيات الشعر. وهناك أغزل بيت قالته العرب وأصدق بيت مر على ذاكرة الشعر وكذا أمدح بيت وأهجى بيت.

وكل هذه علامات على نسق ثقافي يفترض أفضلية الأوائل أفضلية مطلقة، ويفترض انتهاء الفضل والمزايا في وقت مضى، وأن ليس في الآخرين مزية وأنهم لن يبلغوا شأو أسلافهم.

وبما إن الشعر هو ديوان العرب وسجل مآثرهم فإن هذا يعني أن الشعر هو ذاكرتنا وهويتنا. وبالتالي فإن هذه الذاكرة والهوية ليست سوى جمل بازل عظيم منحور.

ماذا فعل الفرزدق بديواننا وذاكرتنا. . .؟ إنه يغلق هذا الديوان ويطوي صفحاته ليحول كل آت بعدهم إلى مجرد حافظ يحفظ ويردد ما قد قيل من قبل، وهذا أقصى ما يمكن أن يطمح إليه اللاحقون.

وجرى ذلك فعلاً حينما انحطت الثقافة العربية وصارت ثقافة حفظ وتكرار وإبداع معارضات. وهذه نتيجة طبيعية لذلك النسق

الذهني الذي يهب السابق سلطة لم تكن فيه.

ـ 3 ـ

لماذا جاء الشعر هنا ذكراً (جملاً بازلاً) ولم يأت أنثى (ناقة ولوداً)... ؟

في الأصل كانت القصيدة. والقصيدة أنثى في شكلها اللفظي والكتابي، وفي مضمونها. وهي ولود ومعطاء مثلما أنها رحم حامل بالدلالات.

ولكن كل قصيدة تنتهي إلى (شعر) والشعر فحل ومذكر ولذا صار الشعر هنا جملاً وليس ناقة.

وحينما صار الشعر جملاً فإنه ـ أولاً ـ قد أصبح فردياً ونهائياً ومن الممكن نحره وتقاسمه حتى لا يبقى للآخر شيء: (ما ترك الأول للآخر شيئاً). والعرب عادة ينحرون الجمل، ولكنهم لا ينحرون الناقة لأن الناقة ولود ومعطاء وفيها خير وحليب وإنجاب.

وإنه لمن مصلحة الشعر أن يكون ناقة وليس جملاً. وهي مصلحة تعني البقاء وقابلية الإنتاج والتوليد. غير أن الثقافة الفحولية تأبى إلا أن تفكر وفق النسق الفحولي المتعالي على الآخر والمغالي في طبقيته ووثوقيته.

حتى لقد أصبحت اللغة ذاتها وكأنما هي جمل منحور. وصار باب الاحتجاج اللغوي مغلقاً ومحتكراً على طبقة محددة من الأوائل هم وحدهم الموصوفون بالفصاحة وهم وحدهم الحجة فيما يقولون؛ فما نطقوا به فهو صحيح وفصيح ويمثل السليقة الصافية والذوق الرفيع. ومن عداهم فهو غير فصيح وليس بحجة وهو من المولدين الذين لا عبرة لذائقتهم ولا لعقولهم. حتى جئنا لهذا العصر وصرنا نسمع من يصدر الأوامر والنواهي اللغوية ويأمرنا بأن

(قل ولا تقل). وكثرت لوائح القوانين اللغوية القسرية التي ترى الفصاحة جملاً بازلاً عظيماً نحره الفرزدق وجماعته من الفحول وأكلوه كله حتى الفرث والدم.

ولقد ناقش مجمع اللغة العربية في القاهرة مرة مسألة الاحتجاج اللغوي وكان هناك سؤال عما إذا كان يجوز لنا أن نحتج بشعر أحمد شوقي مثلاً وجاء جواب المجمع الموقر قاطعاً وفحولياً وأغلق باب الاحتجاج على مطالع العصر العباسي ولا عبرة لما بعده. حتى إن شاعراً مثل المتنبي ليس حجة لا في لغته ولا في ذوقه، على الرغم من فحوليته الصارخة وعلى الرغم من أنه يرى نفسه الصادح المحكي والآخر الصدى. وكأنما قد أراد المتنبي أن يقارع الفحول بفحولة أكثر إيغالاً ولكن هذا لم يقنع السادة فحول اللغة. وانتهى صراع الفحول إلى انتصار الفحل السابق على اللاحق.

- 4 -

معضلة النسق الذهني الفحولي أنه نسق مغلق لا يبصر ما هو خارج الذات ولا يتنبه إلى المغاير والمختلف. ولذا فإنه يقدر الشيء بناء على ضخامته. فالضخم الكبير البازل هو الجليل وهو المهم. أما الصغير والجديد والمختلف فليس له موقع في هذا النسق.

وإن سيرة الفرزدق مع الشعراء والشباب في عصره لتكشف عن سلوكيات النسق الفحولي. ولذا فإن الفرزدق يستهزىء بكل شاعر غض، فإن كان شعره ضعيفاً سخر منه وحقّره. إما إن وجد في شعره شيئاً ذا قيمة فإنه يأخذه منه عنوة، ولقد سرق الفرزدق من ذي الرمة ومن شعراء صغار آخرين وقال لأحدهم: أنا أحق بهذا منك. وقال لآخر: لئن رويت هذا لأقطعن عنقك - حسب ما ورد في كتاب الأغاني من قصص تشيب لها الرؤوس -.

ليس للاحق أي حق بإزاء السابق (الأب) وما ترك الأول للآخر شيئاً.

إنه نسق فحولي طاغ ومسيطر ويطبع الثقافة بطابعه، وكل الذين خالفوا هذا النسق الطاغي وجدوا أنفسهم في حرب ضروس حتى صار قولهم باطلاً. ولذا قالوا لأبي تمام: إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل.

ومن الطبيعي ألا يكون شعر العرب باطلاً، ولذا فإن الباطل هو شعر أبي تمام. وكل خارج عن النسق الفحولي يكون من أهل الباطل.

ـ 5 ـ

لا شك أن الشعراء قد بذلوا جهوداً مركزة لترسيخ صورتهم على أنهم طبقة متنفذة وقوية وخطيرة. وتحقق لهم ذلك حتى صارت مقولة (وعداوة الشعراء بئس المقتنى) حقيقة راسخة، وهي ليست جملة تنم عن التهديد والتوعد فحسب، ولكنها تكتسب مصداقية اجتماعية وثقافية حتى لقد أصبح الشعراء أمراء الكلام ـ حسب عبارة الخليل بن أحمد ـ وكلمة من أحدهم ترفع أو تخفض.

وهذا جعل ديوان العرب كتاباً في الهيمنة والطبقية والتسيد، وجعله علامة على نسق ثقافي متسلط وذاتي، يقوم على الصوت الواحد القاطع مع إلغاء الأصوات الأخرى وعدم الاعتداد بها أو سحقها في حالة المخالفة.

هذا نسق لا شك أنه سيطر وما يزال يسيطر على الذهن الثقافي ويتولد عنه نماذج تحاكيه وتتصرف على منواله.

وكما بدأنا بالفرزدق فإننا نختم به وبكلمته التي صارت قولاً سائراً ومثلاً يروى، حينما قال: إذا صاحت الدجاجة صياح الديك

فاذبحوها ـ قاله الفرزدق في امرأة قالت شعراً (مجمع الأمثال 1/ 67).

إن الشعر جمل بازل، وهو طعام خاص بالفحول من أهل الطبقة الأولى، وهو لهم وحدهم ولا أحد سواهم.

24 ـ الذين قتلوا الحكاية

ـ 1 ـ

يقول ابن حزم في طوق الحمامة في باب من أحب في النوم:

(دخلت يوماً على أبي السري عمار بن زياد صاحبنا، مولى المؤيد، فوجدته مفكراً مهتماً، فسألته عما به، فتمنع ساعة ثم قال: لي أعجوبة، ما سُمعت قط. قلت: وما ذاك..؟ قال: رأيت في نومي الليلة جارية فاستيقظت وقد ذهب قلبي فيها، وهمت بها. وإني لفي أصعب حال من حبها.

ولقد بقي أياماً كثيرة تزيد على الشهر مغموماً مهموماً لا يهنئه شيء وجداً، إلى أن عذلته وقلتُ له: من الخطأ العظيم أن تشغل نفسك بغير حقيقة، وتعلّق وهمك بمعدوم لا يوجد، هل تعلم من هي...؟! قال: لا والله.

قلت: إنك لقليل الرأي، مصاب البصيرة، إذ تحب من لم تره قط. ولا خُلق ولا هو في الدنيا، ولو عشقت صورة من صور الحمَّام، لكنت عندي أعذر. فما زلت به حتى سلا وما كاد ـ طوق الحمامة 36).

هذه حكاية أراها من أجمل حكايات الحب عند العرب، وسامح الله شيخنا ابن حزم إذ تولى بنفسه قتل هذه الحكاية وما زال بالعاشق يسليه حتى سلا وماتت قصة عشق كان من الممكن أن تكون حكاية حب أسطورية. وكان من الممكن أن تعيد صياغة قصة المجنون مع ليلى التي هي حكاية عشق عظيمة. ذكر الأصفهاني في الأغاني بضع روايات للأصمعي وغيره تشير إلى أن قيس بن الملوح وليلاه ليسا سوى خيال محلق وضع قصتهما عاشق اختفى وراء القصة، وتحولت القصة في تراثنا إلى حكاية حب أسطورية يحكيها أهل السمر وأهل المحبة.

ولو أن شيخنا الحبيب صاحب الطوق ترك صاحبه يعيش في حبه لخرج لنا من الأندلس العربية أسطورة حب أخرى، ولتحول عمار بن زياد إلى شاعر مبدع يروي حكاية حب مستحيلة.

كان عمار بن زياد مشروعاً شعرياً وإبداعياً لأنه تعلق (بمعدوم لا يوجد) ولأنه (مصاب البصيرة) وهذه مزايا إبداعية وإن كانت عيوباً منطقية.

لقد تغلبت شروط المنطق والتفقه لدى شيخنا الحبيب ودفعت به إلى استئصال قصة حب كان من الممكن أن تكون حباً خالداً ومتفرداً. لقد وئدت الحكاية في مهدها وتولى ذلك شيخ المحبة ابن حزم.

ـ 2 ـ

إن حكاية عمار بن زياد لحكاية ذات بذور حية في تراثنا مما يعني أنها حكاية مؤهلة لأن تكون كتاباً في العشق. وهناك مؤشرات أولية إلى شيء من هذا الحب الغرائبي. ونقرأ لحسان بن ثابت قوله:

جـنـيـة أرّقـنـي طـيـفـهـا
تـذهـب صبحـا وتُرى في المنام

كما نقرأ عند ابن الجوزي في كتاب الأذكياء (163) هذه الحكاية:

(روى أبو الحسن الأصفهاني أن ابراهيم الموصلي دخل على الرشيد، وبين يديه جارية كأنها غصن بان، فقال لها الرشيد: غني فغنت:

تـوهـمـه قـلـبـي فـأصـبـح خـده
وفيه مكان الوهم من نظري أثر
ومر بـوهـمـي خـاطـراً فـجـرحـتـه
ولم أر جسماً قط يجرحه الفكر

قال ابراهيم: فذهبت والله بعقلي).

هنا نرى حسان بن ثابت يفتح باباً للحب في المنام ويتعلق في طيف لهذه الجنية التي تؤرقه وهي لا تلتقي به إلا في المنام. ويتعزز المعنى في حكاية ابن الجوزي حيث يتنشأ الحب لدى الجارية في وهمها ويتجسد الوهم في حبيب يتجرح خده من نظرات حبيبته ثم يتحرك بوهمها بوصفه مجرد خاطر عابر لكن هذا الوهم الخاطر يقع ضحية عبوره الواهم هذا فتصيبه جراح تقطع جسمه ـ ولم أر جسماً قط يجرحه الفكر ـ.

هنا يتجسد الوهم وينوجد المعدوم وتصاب البصيرة ويذهب العقل. وهذه كلها بذور إبداعية كان من الممكن أن يسقيها ابن حزم وينميها في ذهن عمار بن زياد. ولو فعل لجاءتنا قصة حب عجيبة ومثيرة.

ـ 3 ـ

تقوم قصص العشق على رؤية ما لا يُرى، أي على فكرة (المعدوم). وعن ذلك نقرأ في الشعر والشعراء لابن قتيبة (ص 260) هذه الحكاية:

(قيل لأعرابي من العذريين: ما بال قلوبكم كأنها قلوب طير تنماث كما ينماث الملح في الماء، أما تجلَّدون...؟ قال: إنا لننظر إلى محاجر أعين لا تنظرون إليها).

هذه قلوب بني عذرة وعيونهم. قلوبهم ملح وعيونهم ماء. وإذا تلاقى الملح والماء تمازجا حتى ليذوب أحدهما في الآخر ويصيران شيئاً واحداً.

وإنهما دائماً لشيء واحد. ولذلك لم نقرأ في قصص الحب البدوية (العذرية) أن الحبيب تزوج حبيبته. لأن الزواج يعني وجود جسدين مختلفين وأحدهما يتزوج الآخر، فهما اثنان. بينما تقوم فكرة العشق العذري على ذوبان أحد الجسدين والتغائه مثل ذوبان الملح في الماء. وحدوث الزواج ـ فيما لو حدث ـ فإنه يعني أن المحب ما زال كامل الجسدية ولم يتحول إلى ملح ينماث قلبه وتذوب عصارة وجوده.

ولذا فإن العاشق منهم إذا عشق عن صدق فقد أول ما يفقد (عقله) وطار منه صوابه، وصارت حياته من بعد ذلك حكاية تحكى وقصة تسرد.

يتحول إلى شخصية سردية، بعد أن كان شخصية واقعية. ويتوقف الواقع ويبدأ الخيال. ويصبح العاشق شاعراً. ولم يحدث قط أن كان العذري شاعراً خارج إطار العشق. إنه يعشق أولا ويفقد صوابه ثانياً، ويذوب في معشوقته ثالثاً، ثم يصير بعد ذلك شاعراً

وحكاية تحكى وتروى.

وكان هذا هو مآل عمار بن زياد لولا تدخل ابن حزم وصرفه عن دور بطولي إبداعي كان مرسوماً له.

لقد فقد قيس بن الملوح صوابه ـ وهذا ما يعرفه الجميع ـ كما أن جميل بثينة كان يسير بين الناس وكأنما هو عاقل مثلهم. ولكن الأمر على خلاف ذلك، وهذا هو يقول:

فلو تركت عقلي معي ما طلبتها
ولكن طلابيها لما فات من عقلي
فإن وجدت نعل بأرض مَضَلَّةٍ
من الدهر يوماً فاعلمي أنها نعلي

يتحول العاشق هنا إلى شخصية كاريكاتورية حيث يفقد صوابه ويتيه في الأراضي ضالاً وتائهاً. وكل نعل مفقودة في أرض ما فهي نعله.

والنعل في أصلها لباس واق يقي الجسد ويحميه، غير أن جسد العاشق لم يعد جسداً منذ أن تحول إلى ملح ينماث. والملح لا يحتاج إلى نعل ولا إلى وقاية.

جسد العاشق ملح ولذا يذوب، وهو يرى ما لا يرى غيره من الناس. إنه يرى محاجر عيون لا نراها نحن. وهو يرى محاجر العيون تحديداً. وليس أي عضو آخر من الجسد. ولذا فإن هذه العيون تتلاقى مع عيون العاشق وفي لقاء النظرتين يصاب المحب في بصيرته. ولا تقع الضربة إلا في البصيرة تحديداً ولذا يفقد صوابه وتبدأ الحكاية.

أما لو استرد صوابه أو تعرض لصداقة شيخ كريم مثل ابن حزم فهذا معناه ضياع حكاية حب كانت ستكون عظيمة لو سلمت.

25 ـ أنا من قوم إذا أحبوا ماتوا

ـ 1 ـ

«قيل لأعرابي: ممن أنت؟ فقال: من قوم إذا أحبوا ماتوا. فقالت جارية سمعته: عذريٌّ ورب الكعبة ـ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، 260».

في الحب البدوي هناك علاقة ترادف عضوي بين العشق والموت. وهذا ما جعل الأعرابي ينتسب إلى هاتين الدلالتين اللتين تعنيان بني عذرة وتدلان عليها. والعشق والموت هنا يصبحان نسباً وشرفاً ومفخرة. وهما علامتان على قبيلة وسمتان لها وفيها.

هناك قبائل تفخر بالكرم وأخرى بالشجاعة والفروسية وأخريات يفخرن بالشعر، ولكن بني عذرة هم أهل العشق والموت.

والحب عندهم سبب للفناء والذوبان، وليس سبباً للحياة والبقاء والتناسل. ولذا فقد انقرضت هذه القبيلة ولم يبق لها بواق تذكر.

إنها قبيلة تتطلب الموت وتبحث عنه واتخذت العشق وسيلة لهذه الميتة المنتقاة.

هذه لغة في بني عذرة لا يعرفها سواهم لأنها قبيلة الجمال والعشق، وقال عنهم ابن قتيبة: (والجمال في عذرة والعشق كثير).

ألهذا سموهم عذرة وبني عذرة..؟ حيث التلازم بين اسم القبيلة والعذرية..؟

إنها قبيلة عذراء، قبيلة مؤنثة، فيها جمال وعشق. وفيها جنون وحرمان، وفيها شعر وذوق ورهافة حس وشعور.

سأل جميل بثينة مرة: أسائلكم هل يقتل الرجلَ الحبُّ...؟ فجاءه الجواب:

فقالوا نعم حتى يرض عظامه
ويتركه حيران ليس له لب

هذا موت ليس كموت سائر الأحياء. إنه موت مختلف وخاص جداً إنه يرض العظام ويترك العاشق حيران ليس له لب.

هو موت في العظم وفي الذهن وفي اللب. وهو ليس موت عاشق واحد، إنه موت القبيلة بأجمعها هؤلاء الذين إذا أحبوا ماتوا.

يموتون حباً وشعراً.

ـ 2 ـ

وقع الحب والموت في بني عذرة، وكان مثل الحمى والمرض فيه من أسباب العدوى بالجوار ما يجعله علة عامة. ويبدو أن الصحراء العربية قد آوت في مطاويها هذا النوع من العشق، فشاع بين قبائل الجزيرة. وجاءنا ابن قتيبة في عيون الأخبار (4/ 130) يروي لنا قصة عن الحب والموت يقول فيها:

(حدَّث رجل من تميم قال: خرجت في طلب ناقة لي حتى وردت على ماء من مياه طي، فإذا أنا بعسكرين بينهما دعوة، وإذا أنا بفتى شاب وجارية في العسكر، وإذا هو قد سمع نبرة من كلامها وهو مريض، فرفع عقيرته وقال:

ألا مـا لـلـمـلـيـحـة لا تـعـود
أبـخـل بـالـمـلـيـحـة أم صـدود
فلو كنتِ المريضة كنتُ أسعى
إلـيـك ولـم يـنـهـنـهـني الـوعـيـد

فسمعت الجارية صوته فخرجت تعدو، فأمسكها النساء، وأبصرها الشاب فأقبل ينشد فأمسكه الرجال، فأفلت وأفلتت، فاعتنقا وخرا ميتين. فخرج شيخ من تلك الأخبية حتى وقف عليهما، فاسترجع لهما ثم قال: أما والله لئن كنتما لم تجتمعا حيين لأجمعن بينكما ميتين. قال: فقلت: من هذا...؟ قال: هذا ابن أخي، وهذه ابنتي. فدفنهما في قبر واحد).

هنا يحدث الحب والشعر والموت. ثلاث دلالات متلازمة، بها يكون العشق البدوي أو الإبداع العذري حيث يموت العاشقان معاً على وقع صوت القصيدة ويندس الجسدان في قبر واحد، حيث يتحول الوأد هنا إلى وأد مشترك بين الجنسين، وقد اختارا معاً أن يختبئا (في) الرمل وتحت الكثبان.

حدثت الحكاية في مشهد جمعي قبلي وعليها مشاهد أجنبي محايد. وكأن القبيلة قد اجتمعت في معسكرين أحدهما رجالي والآخر نسوي واستحضروا شاهداً من تميم ليشهد الجميع حادثة الحب والموت. ويحتفل الجمع بهذا الخبر الإبداعي الذي تسجله ذاكرة التميمي وتدونه مدونة ابن قتيبة.

هذه حكاية من حكايات الصحراء ليس فيها من بطل إلا العشق. وفيها تمارس الصحراء خيالها وإبداعها باستخدام الجسد بوصفه أداة لغوية وإشارة دالة وتنمو عبر هذه الأداة ذاكرة تظل حية حينما يرضى الجسد بأن يتحول إلى نص درامي تنكتب عليه لغة

الحب والموت.

والجسد الصحراوي هنا يبرز بوصفه خطاباً حراً تتفتح عليه قيم التعبير والمجاز وتصويرات المخيلة الراغبة في تمثيل وجودها اللغوي بواسطة الحكاية التي يتجمهر الناس من أجلها ويحضر الشهود لكي يروونها.

ويتم الاجتماع على (الماء) وفي الماء حياة، ويتم على صوت أبيات من الشعر وفي الشعر خلود. ومع حضور الماء والشعر والشهود يحدث العناق والموت.

قوم إذا أحبوا ماتوا

ـ 3 ـ

يستخلص الشاعر (تحية بن جنادة) عبرته من درس العشق والموت، وحينما أعجزه الموت راح يطلبه ويتمناه لكي يكتمل عشقه. إذ إن العشق لا يكون صادقاً إلا بشرط الموت.

يقول تحية بن جنادة:

من حبها أتمنى أن يلاقيني
من نحو بلدتها ناع فينعاها

كيما أقول فراق لا لقاء له
وتضمر اليأس نفسي ثم تسلاها

ولو تموت لراعتني وقلت لها
يا بؤس للموت ليت الموت أبقاها

إنه هنا يطلب موتاً مجنوناً بعد أن أعجزه الموت الصادق ولقد اختلط عليه الأمر وتشابهت عنده السبل ولم يتمكن من إبصار طريقه نحو العشق والموت. وإن كان بيده العشق فإنه لم يفلح في

استكشاف الموت الصحيح وراح يطلب موتاً غبياً تموت فيه الحبيبة فييأس ثم يسلا عنها. ويدخل في مهاجاة مع الموت ويلومه على أخذها.

إنه يطلب الموت ولكنه لم يعرف أي موت يصح مجيئه مع الحب فوقع في خطأ فادح يحتاج فيه إلى مستشار من بني عذرة يعلمه كيف يكون العشق والموت.

ـ 4 ـ

الحب العذري يعني الموت العذري.

إنه موت بكر، وعذريته من كونه موتاً مبتكراً وإبداعياً وصادقاً، إنه موت جماعي وخيار طوعي، اختارته قبيلة بني عذرة حتى صارت قلوبهم وكأنها قلوب الطير تنماث كما ينماث الملح في الماء (الشعر والشعراء، 260).

هذا هو الموت العذري أجمل قصيدة ابتكرتها الصحراء وكتبتها قلوب بني عذرة لأنهم قوم إذا أحبوا ماتوا.

26 ـ القبيلة بوصفها نسقاً ذهنياً

ـ 1 ـ

جاءت الآية الكريمة عن النبي سليمان والنملة في قوله تعالى ﴿حتى إذا أتوا على وادي النمل قالت نملة يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنوده وهم لا يشعرون﴾.

وذكر ابن كثير في تفسيره للآية الكريمة هذا الخبر:

(أورد ابن عساكر من طريق اسحاق بن بشر عن سعيد عن قتادة عن الحسن أن اسم هذه النملة «حرس» وأنها من قبيلة يقال لهم «بنو الشيصان» وأنها كانت عرجاء وكانت بقدر الذئب ـ 3/ 359).

هذا خبر لا يصدر عن رغبة في الفكاهة والمظارفة، إنه خبر ينطوي على شروط الجد والتصديق، فهو يأتي في سياق تفسير آية كريمة، وهو يقوم على سند من الرواة سجل ابن كثير أسماءهم ونسب القول إليهم.

إنه خبر جاد ويقصد به الصدق والدقة.

ونحن لن ندرك هذا الخبر ونقدره إلا إذا نظرنا في بعده المجازي. وهو بعد مركب تأسس ـ أولاً ـ على فكرة النملة التي تتكلم بكلام فيه كافة شروط الكلام من حيث إنه مسموع ومفهوم.

ولقد نطقت النملة مخاطبة بنات عشيرتها وسمع النبي سليمان كلامها وفهمه.

نحن هنا أمام كائن يحكي وهي في الوقت ذاته كائن حي وتنتمي إلى جماعة. وبينها وبين جماعتها مصلحة مشتركة والتزام أخلاقي جمعي. وهناك خطر يهدد هذه الجماعة. كما أن جماعة النمل هذه تعيش في أرض مفتوحة، أي في صحراء.

ولو فكرنا بهذه الصفات لوجدنا أنها صفات القبيلة حيث الجماعة والانتماء والتزام الفرد بمصلحة جماعته.

ومن هنا جاءت فكرة (القبيلة) في الخبر، من حيث تماثل الصفات والأفعال بين النملة وجماعتها من جهة وتصرفات جماعات البدو في الحالات المماثلة من جهة أخرى.

وما دامت النمل في قبيلة فلا بد لهذه النملة من اسم يميزها ومن صفات تخصها ومن هنا جاء الاسم فهي (حرس) وهي عرجاء. ولقد مارست دور الحراسة وحرست أهلها وقبيلتها. واستحقت أن تدخل تاريخ الثقافة حيث صرنا نقرأ حكاية البطلة (حرس الشيصانية).

ـ 2 ـ

لا يستطيع العربي أن يفكر إلا عبر مجاز (القبيلة) فالقبيلة هي الوحدة النظامية في حياة العربي وفي فكره. ولذا جرى تحويل حكاية النملة إلى حكاية قبيلية، لأن هذا هو النسق الذهني الذي تنتظم فيه الأشياء في ذهن الإنسان العربي.

ولهذا نرى ابن عربي يتحدث عن الأبجدية وعن الحروف بوصفها قبائل فيقول:

(اعلم ـ وفقنا الله وإياكم ـ أن الحروف أمة من الأمم، مخاطبون ومكلفون، وفيهم رسل من جنسهم ولهم أسماء من حيث هم. . . . . . وهم على أقسام كأقسام العالم المعروف فمنهم عالم الجبروت. . . ومنهم العالم الأعلى وهو عالم الملكوت. . . وفيهم عامة وخاصة وخاصة الخاصة وصفا خلاصة خاصة الخاصة ـ الفتوحات 1/ 237).

الحروف قبائل وأمم ولها أسماء تخصها وصفات تميزها مثلما أن النملة ذات اسم وصفات وتنتمي إلى قبيلة.

هذا هو الأساس الذي يتحرك وفقه التصور العربي للنظام. ولولا هذا النسق النظام لتبعثرت الأشياء وانفرط نظامها.

ـ 3 ـ

في الأصل لم تكن (القبيلة). وكان هناك بشر منتشرون في أرض الله. ولكن الأرض أوسع وأرحب وأغنى من أن يسيطر عليها فرد معين أو جماعة محددة.

الأرض شاسعة والمخاوف فيها كثيرة. بينما البشر قليلون عدداً وقليلو حيلة. وهذه حالة فوضى خطيرة.

لذا لزم الناس أن ينتظموا. فصاروا ينظمون أنفسهم داخل مفهوم ذهني بسيط ومحدد، وهو مفهوم الانتساب. وهذا الانتساب يعني انضواء الفرد داخل جماعة تربطه بهم رابطة واضحة التحديد.

ونمت شجرة الانتساب وصارت تضم أعضاء متباعدين ولكن يجمعهم أخيراً جد واحد. وهذا الجد تحول إلى علامة وهوية. ولذا فإنه لم يعد مجرد (والد) قديم ولكنه صار شعاراً وعنواناً ودليلاً يستدل به الفرد على نفسه وعلى مجتمعه. وبما أنه كذلك فقد صار عصبة وحماية وضمانة، إضافة إلى كونه اسماً وعلامة وهوية.

و (شيصان) كان جداً اجتمع حوله بنوه وانتسبوا إليه وجعلوا الانتساب أساساً نظامياً يجمعهم، واكتشفوا أن في الاجتماع والانتساب حماية بدليل أن أختهم (حرس) حينما عاينت الخطر لم تنج بنفسها ولكنها حذرت جماعتها كلهم وحرصت على تجنيبهم الخطر. ومن هنا صار الانتساب حراسة فصار لذلك انتماء وهوية.

ـ 4 ـ

والقبيلة ذاكرة.

ففي المجتمع الأول لم يكن للمرء من دليل يدل عليه سوى ذاكرته. والبيئة الشفاهية لا تملك غير الذاكرة. ولذا فإن المرء ينتمي عبر هذه الذاكرة حينما ينتسب إلى سلسلة من الأسماء تنتهي باسم علم له صيت ويكون معروفاً. وهذا العلم المعروف هو العلامة الدالة فالنملة (حرس) لا تملك هوية تدل عليها سوى أن تنتسب إلى جدها (شيصان)، ولو كانت تائهة في الصحراء لظلت في هذا التيه إلى أن تتمكن من كشف نسبها وحينئذٍ يكون انتماؤها.

وكل فرد ضاعت منه ذاكرته وعجز عن كشف سلسلة النسب هذه فإنه يخرج عن نظامه المجازي، ويصبح خارج النظام ويعامل على هذا الأساس ويوصف بأنه غير قبيلي لأنه فقد ذاكرته ووحدته النظامية، ويكون بذلك هامشياً أو على الهامش حسب شروط هذا النسق المجازي.

ـ 5 ـ

والقبيلة وطن.

لم يكن البدوي مربوطاً في الأرض. فالأرض واسعة وليست ملكاً لأحد. كما أن الأرض متغيرة، فهي اليوم مخصبة وقد تجدب

غداً.

فإذا أجدبت غادرها البدوي إلى أرض أخرى ذات خصب ونماء. وبذا فإن الأرض للجميع، وبما أنها للجميع فهي ليست لأحد. وهذا لا يصلح أن يكون أساساً للانتماء، ولذا فإن البدوي لا ينتسب إلى المكان. ولقد ورد أثر عن عمر بن الخطاب ينهى فيه العرب عن الانتساب إلى القرى وقال لهم: لا تكونوا كالأنباط إذا سئل أحدهم قال أنا من قرية كذا وكذا. قولوا أنا من قبيلة كذا.

القبيلة هنا بديل عن الأرض والموطن. والانتساب إليها هو توطين للذات. ولولا هذا الانتساب لضاع العربي وصار بلا انتماء. وهذا ما حدث للذين فقدوا نسبهم القبيلي ولم يستطع النظام القبلي أن يجد لهم علامة تدل عليهم، فنظر إليهم نظرة مختلفة ودونية لأنهم خارج النظام المجازي، وخارج النسق الذهني الذي أصبح مع الزمن نسقاً اجتماعياً يدعي لنفسه قيمة أخلاقية ومعنوية تخصه وتميزه. ويستحيل عليه أن يتصور وجود هذه المزايا خارج هذا النسق. وكل من هو خارج النسق فهو فاقد لهذه المزايا. حسب تصور النسق لنفسه.

إنها مزايا نسقية تجعل القبيلة والانتماء إليها شرطاً للشرف الاجتماعي والرفعة الخلقية.

ولذلك فإن (الربيع) مثلاً ليس فصلاً من فصول السنة ولكنه علامة متحولة مترحلة. فإذا نزل المطر وأخصبت الأرض فهذا ربيع وإذا لم يأت المطر وأجدبت الأرض فهذا ما يسمى بالدهر، أي الجفاف. ولذا تراهم يقولون: هذه السنة جاءنا ربيع. أو يقولون إننا لم نر الربيع منذ خمس سنوات.

إن مصطلح الربيع مصطلح منحاز وغير محايد وهو مصطلح

مفتوح. إنه لحظة انتماء الأرض للسماء. ولذا يسمون المطر بالسماء. والربيع ليس له أرض محددة ولا زمن محدد. إنه علامة وسمة من سمات النسق القبيلي. مثله مثل الكرم والشجاعة والشعر. وكلها سمات قبيلية منحازة. لا وجود لها إلا من داخل النسق القبلي.

القبيلة ـ إذن ـ مفهوم مجازي وتصورة لفظية ونسق في الذاكرة، ولذا فإن التصور النظري للأشياء لا يتم إلا عبر إدخالها في هذا النسق وتصويرها حسب النظام القبلي: ولذا صارت الحروف قبائل وجاءتنا حرس الشيصانية.

المراجع

1 ـ ابن الجوزي: الأذكياء. ت: عادل عبد المنعم العباس. مكتبة الساعي الرياض 1988.

2 ـ ابن حزم: طوق الحمامة. ت: الطاهر أحمد مكي، دار المعارف. القاهرة 1977.

3 ـ ابن رشيق: العمدة. ت: محمد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل 1972.

4 ـ ابن سلام: طبقات فحول الشعراء ت: محمود محمد شاكر. مطبعة المدني. القاهرة 1974.

5 ـ ابن طباطبا: عيار الشعر. ت: عبد العزيز بن ناصر المانع. دار العلوم. الرياض 1985.

6 ـ ابن عبد ربه: طبائع النساء. ت: محمد إبراهيم سليم. مكتبة القرآن. القاهرة 1985.

7 ـ ابن قتيبة: الشعر والشعراء. بريل. ليدن 1904.

8 ـ ابن القيم: روضة المحبين ونزهة المشتاقين. ت: السيد الجميلي. دار الكتاب العربي. بيروت 1987.

9 ـ ابن كثير: تفسير ابن كثير. دار الفكر. القاهرة د.ت.

10 ـ أبو ريشة/ عمر: ديوانه. دار العودة. بيروت 1971.

11 ـ الأصفهاني: الأغاني. دار الفكر. د.ن، د.ت.

12 ـ بودلير: أزهار الشر. ت: خليل الخوري. وزارة الثقافة والإعلام. بغداد 1989.

13 ـ الثعالبي: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب. ت: محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف. القاهرة 1985.

14 ـ الثعالبي: يتيمة الدهر. ت: محمد محي الدين عبد الحميد. المكتبة التجارية الكبرى. القاهرة 1956.

15 ـ الجاحظ: البيان والتبيين. ت: فوزي عطوي. الشركة اللبنانية للكتاب. بيروت 1968.

16 ـ الجاحظ: رسائل الجاحظ. ت: عبد السّلام هارون. مكتبة الخانجي. القاهرة 1964.

17 ـ جارودي/ روجيه: في سبيل إرتقاء المرأة. ت: جلال مطرجي. دار الآداب. بيروت 1982.

18 ـ الجهيمان/ عبد الكريم: أساطير شعبية من قلب الجزيرة العربية. دار أشبال العرب. الرياض 1986.

19 ـ حمزاتوف/ رسول: بلدي. ت: عبد المعين ملوحي ويوسف حلاق. دار الفارابي. بيروت 1979.

20 ـ خان/ محمد وحيد: المرأة والألوهية. دار الحوار. اللاذقية 1984.

21 ـ الزمخشري: أساس البلاغة. دار صادر. دار بيروت. بيروت 1965.

22 ـ عسكر/ عبد الله: الأوديبية بين الأسطورة والتحليل النفسي. مكتبة الأنجلو المصرية 1990.

23 ـ القزويني: آثار البلاد وأخبار العباد. بيروت 1960.

24 ـ مراد/ ميشيل: روائع الأمثال العالمية. دار المشرق. بيروت 1986.

25 ـ الميداني: مجمع الأمثال. ت: محمد محيي الدين عبد الحميد. دار القلم. بيروت. د.ت.

26 ـ النفزاوي: الروض العاطر في نزهة الخاطر. ت: جمال جمعة. دار رياض الريس. لندن 1990.

27 - Erdoes, R. and Ortiz, A.: American Indian Myths and Legends. Pantheon Books. New York. 1984.

28 - Burroughs, C.B and Ehrenerich, J.D: Reading the Social Body, University of Iowa Press 1993.

29 - Estes, Clarissa Pinkola: Women who Run with the Wolves. Rider, London 1992.

المحتويات

كتب أخرى للمؤلف

1 ـ الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية ـ النادي الأدبي الثقافي ـ جدة 1985 (دار سعاد الصباح ـ طبعة ثانية ـ القاهرة/ الكويت 1993) ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 (طبعة رابعة).

2 ـ تشريح النص ـ مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ـ دار الطليعة ـ بيروت 1987.

3 ـ الصوت الجديد القديم ـ بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 1987 (دار الأرض ـ طبعة ثانية ـ الرياض 1991).

4 ـ الموقف من الحداثة ـ دار البلاد ـ جدة 1987 (الرياض ـ طبعة ثانية ـ 1992).

5 ـ الكتابة ضد الكتابة ـ دار الآداب ـ بيروت 1991.

6 ـ ثقافة الأسئلة ـ مقالات في النقد والنظرية ـ النادي الأدبي الثقافي ـ جدة 1992 (دار سعاد الصباح ـ طبعة ثانية ـ القاهرة/ الكويت 1993).

7 ـ القصيدة والنص المضاد ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت/ الدار البيضاء 1994.

8 ـ المشاكلة والاختلاف ـ قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في

الشبيه المختلف ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت/ الدار البيضاء 1994.

9 ـ رحلة إلى جمهورية النظرية ـ مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي ـ الشركة السعودية للأبحاث ـ جدة 1995.

10 ـ المرأة واللغة ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت/ الدار البيضاء 1996 (طبعة ثانية 1997).

11 ـ القارئ المختلف ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1998.

12 ـ الجزء الثالث من (المرأة واللغة) معد للنشر



عبد الله محمد الغذامي

ثقافة الوهم

الجبروت الرمزي

«نقف هنا على الحكايات المأثورة التي تتعامل مع الجبروت وتحمل التأنيث مركز الحبكة، وفيها نتحدث عما هو (ثقافة الوهم) وذلك حينما تجر الثقافة إلى تصورات تنغرس في الذهن وتتحول إلى معتقد أو صورة نمطية ثابتة وهو ما نسميه بالجبروت الرمزي. وعبر جبروت الرمز تتأسس ثقافة الوهم وتصنع أنساقها الخاصة لدى مستهلكي هذه الثقافة».

المركز الثقافي العربي
ص.ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت - لبنان
ص.ب ٤٠٠٦ - الدار البيضاء - المغرب